This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, ипринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.
- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице http://books.google.com/

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Михаил Ильич
НАРЫКОВ

Boborykin P. D.

П. Д. Боборыкинъ

ЕВРОПЕЙСКІЙ РОМАНЪ
въ XIX-мъ столѣтіи

РОМАНЪ НА ЗАПАДѢ
ЗА ДВѢ ТРЕТИ ВѢКА

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
Типографія М. М. Стасюлевича, Вас. Остр., 5 лин., 28

1900

PN767
B6
v.1

ТИПОГРАФІЯ М. СТАСЮЛЕВИЧА
В. О., 5 ЛИН., 28

2915

КРАТКОЕ ОГЛАВЛЕНІЕ.

	СТРАН.
Посвященіе	V
Отъ автора	IX—XIV
Предисловіе къ первой половинѣ труда	XVII—XX
Введеніе	1—53
Художественно-литературная критика въ XIX стол.	54—149
Читающая публика	150—163
Жизнь и творчество	164—190
Содержаніе романа въ его развитіи	191—222
Эволюція пріемовъ мастерства	223—251
Междулитературныя вліянія	252—301
Личность и судьба писателя	302—370
Главныя вѣхи западнаго романа	371—587
Выводы	588—595
Послѣсловіе	596—609
Подробное оглавленіе	611—615
Алфавитный указатель	617—643
Поправки	644

Моимъ собратамъ

и

университетскимъ товарищамъ

ЕВРОПЕЙСКІЙ РОМАНЪ

въ XIX столѣтіи.

От автора.

Послѣ почти тридцатилѣтней карьеры романиста, къ 90 годамъ, пришла мнѣ мысль: подвести нѣкоторые итоги всему тому, что̀ я зналъ, что̀ читалъ, видѣлъ и слышалъ изъ той обширной области художественной литературы, которой самъ лично служилъ такъ долго. Мысль эта запала мнѣ въ душу настолько глубоко, что я, съ зимы 89—90 гг., приступилъ къ подготовительной работѣ, которая разрослась гораздо больше, чѣмъ я предполагалъ.

Мнѣ хотѣлось первоначально: выяснить, и себѣ самому, и моимъ читателямъ, ходъ развитія художественнаго русскаго романа за тотъ тридцатилѣтній періодъ, который, какъ мнѣ кажется, позволительно считать созидательнымъ по преимуществу. Если не прибѣгать къ разнымъ формальнымъ тонкостямъ, а взять въ разсчетъ нѣчто болѣе существенное, то періодъ этотъ заключенъ между «Евгеніемъ Онѣгинымъ» и началомъ 60-хъ годовъ, при появленіи въ свѣтъ романа Тургенева «Отцы и дѣти».

Меня спросятъ вѣроятно: почему же я ограничивалъ поле изслѣдованія такимъ предѣломъ, какъ начало 60-хъ годовъ? На это я отвѣчу, что, во-первыхъ,

такъ или иначе, необходимо установлять извѣстные періоды въ развитіи чего бы то ни было: искусства, науки, философскихъ идей или государственныхъ учрежденій; а во-вторыхъ—что уже прямо относилось къ моей задачѣ—эпоха 60-хъ годовъ, пережитая всѣмъ, что въ Россіи было мыслящаго и способнаго къ дѣятельности, принесла съ собою такое движеніе общественныхъ идей и запросовъ, что художественное творчество и критика изящной литературы вступили тогда какъ бы въ новую фазу. И мнѣ, какъ писателю, выступившему на литературное поприще къ этому именно времени, было бы вдобавокъ довольно трудно: относиться въ строго-объективномъ тонѣ ко многому, что я долженъ былъ самъ лично переживать. Предъидущій же періодъ развитія русскаго романа стоитъ уже для меня на извѣстномъ отдаленіи — даетъ необходимую перспективу.

Но и при первоначальномъ замыслѣ этого труда я не желалъ отказывать себѣ въ двухъ вещахъ:

1) Оживлять, гдѣ нужно, характеристики и самихъ писателей-романистовъ, и настроеній публики, и литературныхъ нравовъ — личными воспоминаніями, не затѣмъ, конечно, чтобы злоупотреблять такимъ пріемомъ, а чтобы сохранить болѣе яркихъ чертъ, которыя уходятъ безвозвратно вмѣстѣ съ людьми.

Пониманію всей совокупности писательскаго творчества не можетъ не помогать личное знакомство съ тѣми, кто связалъ свое имя съ исторіей развитія изящной литературы за извѣстный періодъ. Тутъ, какъ я думаю, надо пользоваться полемъ личныхъ наблюденій, знакомствъ и сношеній всякаго рода, для того именно, чтобы не принимать на вѣру оцѣнки, взгляды, похвалы и порицанія, которымъ удалось превратиться въ общія мѣста, считающіяся какъ бы обязательными для каждаго.

2) Дополнять картину творчества тѣхъ крупныхъ созидателей русскаго романа, которые принадлежатъ къ избранному мною 30-лѣтнему періоду, но дѣйствовали и дальше, вплоть до послѣднихъ годовъ нашего вѣка.

Въ этомъ не будетъ ничего произвольнаго и непослѣдовательнаго, такъ какъ каждый изъ такихъ писателей уже достаточно опредѣлилъ свою авторскую физіономію къ началу 60-хъ годовъ, а по своему воспитанію, идеямъ, настроеніямъ и мотивамъ дѣятельности принадлежалъ несомнѣнно къ избранному мною періоду.

Обо всѣхъ же тѣхъ, кто выступилъ въ нашей изящной литературѣ уже съ 60-хъ годовъ —я не предполагалъ давать никакихъ прямыхъ указаній. Да и вообще читатели увидятъ въ моемъ трудѣ явное желаніе: не сводить всего къ отдѣльнымъ критико-біографическимъ монографіямъ (что́ до сихъ поръ составляетъ характерную черту всякихъ исторій литературы), а, напротивъ, набросать — насколько это мнѣ удастся — картину собирательнаго творчества въ области западнаго и русскаго художественнаго романа.

По первоначальному моему замыслу все сочиненіе должно было называться: «Русскій романъ до эпохи 60-хъ годовъ». Но и въ этомъ видѣ книга была задумана въ большихъ размѣрахъ и притомъ такъ, что цѣлая треть ея должна была пойти на вступительную картину развитія западно-европейскаго романа, за соотвѣтственный періодъ времени, и съ примѣненіемъ къ ней такихъ же пріемовъ анализа и синтеза, какъ и къ разслѣдованію русскаго романа. Такое вступленіе казалось мнѣ положительно необходимымъ для установки самыхъ существенныхъ предпосылокъ.

Не я одинъ того мнѣнія, что русская литературная критика, и до послѣдняго времени, страдала вообще тѣмъ, что она недостаточно приводила въ связь нашу изящную литературу со всѣмъ тѣмъ, что̀ мы видимъ на западѣ; дѣлала это очень рѣдко и весьма отрывочно, безъ установленія какихъ-нибудь прочныхъ пріемовъ, и по цѣлымъ періодамъ литературной эволюціи, и по изученію отдѣльныхъ авторовъ. Только въ самые послѣдніе годы вопросъ вліянія запада на нашу литературу сталъ разрабатываться серьезнѣе, даже въ видѣ особенныхъ монографій.

Вступительная треть сочиненія (въ томъ видѣ, какъ оно первоначально было мною задумано) потребовала подготовки, которая взяла у меня не одинъ годъ. Очень многое пришлось освѣжить въ своей памяти, многое прочесть и заново: и самыя произведенія, и все то, что̀ они вызывали въ критической области. Эти систематическія чтенія по художественному роману и литературной критикѣ производились мною по цѣлымъ шести западнымъ литературамъ, въ которыхъ проявилось самое яркое и значительное, для насъ русскихъ, движеніе въ области романа.

Изъ западно-славянскихъ странъ вошла Польша; изъ національностей романскаго происхожденія: Франція, Италія, Испанія; германскаго—нѣмцы и англичане. И все, что служило автору художественнымъ матеріаломъ и критической подготовкой для его обобщеній—было изучено имъ въ оригинальныхъ текстахъ.

Но эта вступительная работа повела, сама собою, къ расширенію отдѣла книги въ цѣлую самостоятельную половину, такого же приблизительно размѣра, какъ и та часть сочиненія, гдѣ долженъ быть обработанъ русскій романъ. Сдѣлалось это не сразу, а по мѣрѣ того, какъ я знакомилъ съ замысломъ и программой моего труда людей вполнѣ компетент-

ныхъ, съ научнымъ спеціальнымъ образованіемъ, въ Москвѣ и Петербургѣ. Сочувственно отнесясь къ моей работѣ, нѣкоторые изъ нихъ (въ томъ числѣ и покойный Н. С. Тихонравовъ), настаивали на томъ, чтобы западный романъ новой эпохи былъ обработанъ полнѣе, въ размѣрахъ особой части, въ виду бѣдности нашей оригинальной критической литературы самостоятельными изслѣдованіями въ такомъ родѣ.

Теперь все сочиненіе, по расширенной программѣ, должно состоять изъ двухъ половинъ, объединенныхъ между собою общностью замысла, пріемами обработки, синтетическими выводами и особенностями изложенія. Пришлось дать всему труду и другое общее заглавіе—назвать его: «Европейскій романъ въ XIX столѣтіи». Первый томъ посвященъ роману на западѣ, за двѣ трети вѣка; второй—такой же значительный по размѣрамъ—будетъ отданъ русскому роману до эпохи 60-хъ годовъ.

Каждый бываетъ всегда озабоченъ тѣмъ, чтобы его намѣренія были правильно поняты, чтобы его труду не придавали того значенія, какого онъ не имѣлъ въ глазахъ самого автора. То же скажу и я, обращаясь къ читателю съ первой половиной моего труда.

Моя задача заключалась вовсе не въ томъ, чтобы выказать спеціальную эрудицію, подвергнуть самому тщательному анализу разные спорные ея пункты. Для этого существуютъ особаго рода изслѣдованія. Я беру матеріалъ, болѣе или менѣе, извѣстный всѣмъ образованнымъ людямъ, у насъ и за границей, чтобы на основаніи его установить нѣкоторые общіе факты (какъ я позволяю себѣ выразиться—главныя вѣхи) творческаго развитія въ данной области изящной литературы. Поэтому мой трудъ является попыт-

кой: критически обработать содержаніе и форму художественнаго романа, какъ одного изъ самыхъ яркихъ симптомовъ собирательной творческой психіи европейскаго человѣчества, за первыя двѣ трети XIX-го вѣка.

Не желая отягощать свой трудъ излишними сносками и цитатами, предупреждаю, при этомъ, читателя: все, что я говорю отъ себя о художественныхъ произведеніяхъ, принадлежащихъ къ области романа, основано на знакомствѣ съ матеріаломъ изъ первыхъ рукъ, и повторю еще разъ, что главная задача моего труда относится не къ эрудиціи въ тѣсномъ смыслѣ, а къ обобщающей обработкѣ того, что предполагается уже, болѣе или менѣе, извѣстнымъ.

1890—1900.

П. Б.

Михаил Ильич

РОМАНЪ НА ЗАПАДѢ

ЗА ДВѢ ТРЕТИ ВѢКА.

ПРЕДИСЛОВІЕ

къ первой половинѣ труда.

Читателю этой книги я считаю необходимымъ дать нѣсколько разъясненій, въ видѣ отвѣтовъ на то, что могло бы вызвать въ немъ недоумѣніе.

Какъ въ первой, такъ и во второй половинѣ моего труда, программа остается одна и та же: общность замысла должна сказываться и въ содержаніи, и въ чередованіи отдѣльныхъ главъ. Удобства и неудобства такого плана я отмѣчаю во Введеніи. Но въ этой книгѣ, занимающейся эволюціей западнаго романа въ первыя двѣ трети XIX-го вѣка, одинъ изъ этюдовъ, связанный однако общей идеей съ остальными, получилъ гораздо большее развитіе, чѣмъ онъ будетъ имѣть во второй половинѣ труда: «Русскій романъ до эпохи 60-хъ годовъ». Это относится къ этюду—гдѣ характеризована эволюція художественно-литературной критики въ XIX вѣкѣ.

Глава о критикѣ можетъ показаться слишкомъ пространной. Но я ее не сокращалъ умышленно, побуждаемый къ этому крайней бѣдностью такого рода свѣдѣній въ нашей читающей публикѣ и не меньшей скудостью того, что есть, по этой части, на русскомъ языкѣ.

Читатель увидитъ, когда познакомится съ моей книгой, что критическое обслѣдованіе развитія западнаго романа новой эпохи, ознаменованнаго появленіемъ цѣлой серіи крупныхъ произведеній, составляетъ только треть книги—этюдъ, названный: «Главныя вѣхи западнаго романа». Но я прошу не забывать, что мой трудъ не есть прагматическое сочиненіе, исчерпывающее все фактическое содержаніе предмета, на что я указываю и въ общемъ предисловіи. Все, о чемъ говорится въ этой, какъ бы центральной, главѣ первой половины сочиненія — предполагается извѣстнымъ развитому читателю.

Поэтому я не считаю нужнымъ подробно разсказывать содержаніе отдѣльныхъ произведеній; а все, что относится къ самимъ писателямъ, къ связи ихъ жизни съ творчествомъ, занесено мною въ другую главу: «Личность и судьба писателя». Я воздерживался также отъ обилія цитатъ, отъ приведенія образцовыхъ отрывковъ, отъ всего того, что заставило бы меня непомѣрно увеличить размѣры книги.

При томъ методѣ, котораго я держался въ выполненіи программы, я не могъ заниматься отдѣльными романистами, въ видѣ цѣлаго ряда монографій, какъ это обыкновенно дѣлается въ сочиненіяхъ по исторіи литературы. Для меня эволюцію романа знаменуютъ собою вѣхи, какія были вбиваемы отдѣльными продуктами единичной и собирательной человѣческой психіи. И если я, по необходимости, говорю о томъ или иномъ крупномъ романистѣ, то я всегда имѣю, главнымъ образомъ, въ виду фазу развитія романа, которая связана съ творческой иниціативой этого писателя.

Многіе найдутъ, вѣроятно, что нѣкоторыя литературы, какъ, напр., итальянская, польская, испанская — трактованы слишкомъ кратко. Но я и не за-

давался цѣлью: доставить полный обзоръ литературнаго движенія этихъ странъ. Я останавливался только на тѣхъ продуктахъ творческой дѣятельности итальянцевъ, испанцевъ и поляковъ, которые, въ связи съ общей эволюціей, представляютъ собою самыя крупныя завоеванія изящнаго творчества, не забывая того, что моимъ объектомъ остается, въ этой первой половинѣ труда: характеристика самаго главнаго движенія въ области художественнаго западно-европейскаго романа, имѣвшаго преимущественное вліяніе и на нашу изящную беллетристику, или же находящагося съ нею въ нѣкоторой связи.

Я считалъ также умѣстнымъ: воздержаться—почти совсѣмъ—отъ сносокъ подъ текстомъ книги, не желая придавать ей условнаго аппарата монографій, претендующихъ на богатство и точность эрудиціи. И даже въ той, самой обширной, главѣ, о какой я спеціально говорю выше, цитаты и указанія сдѣланы мною почти вездѣ въ текстѣ, а не подъ нимъ. Я думаю, что для читателя такого рода пріемъ гораздо пріятнѣе: не отвлекаетъ вниманія, не пеститъ страницъ, даетъ болѣе полное впечатлѣніе отъ каждой отдѣльной тирады или цѣлой главы. Тѣхъ изъ читателей, кто интересуется эрудиціей, кто ищетъ разныхъ деталей—я отсылаю къ другимъ сочиненіямъ въ западной критической литературѣ.

Моя задача будетъ, въ значительной степени, выполнена, если трудъ мой поможетъ, хоть сколько-нибудь, болѣе прочному установленію правъ человѣческаго изящнаго творчества на самостоятельность, очиститъ, хоть немного, еще весьма невоздѣланное поле нашихъ литературно критическихъ взглядовъ отъ сорныхъ травъ — отъ закоренѣлыхъ предразсудковъ, предвзятыхъ мѣрилъ и отживающихъ предубѣжденій.

Представляя опытъ оцѣнки эволюціи западнаго романа съ точки зрѣнія пріобрѣтеній изящнаго творчества, я нисколько не отнимаю ни у кого права на трактованіе того же матеріала съ другихъ, такъ сказать, прикладныхъ точекъ зрѣнія: въ интересахъ общественно-этическихъ и даже утилитарно-поучительныхъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Задача книги. — Эстетика, какъ наука и философія прекраснаго. — Психическая основа. — Различныя области изящнаго творчества. — Связь литературы съ жизнью общества. — Направленія. — Синтетическое изученіе родовъ и видовъ творчества. — Очистка обязательныхъ рубрикъ. — Лжеклассицизмъ. — Романтизмъ. — Реализмъ. — Натурализмъ. — Тенденція писателей. — Что̀ чему служитъ: жизнь творчеству или наоборотъ? — Два лагеря. — Публицистическая критика. — Описательный біографическій методъ. — Руководящіе принципы изслѣдованія.

Идея эволюціи. — Дарвинизмъ. — Гегеліанское міропониманіе. — Эволюціонная критика. — Эволюція и прогрессъ. — Ходъ эволюціи. — Мѣрила оцѣнки.—Герои и толпа.—Понятія и термины.—Творчество.—Непроизвольность и безсознательность. — Неожиданность. — Искусство и мастерство. — Талантъ. — Собирательный творческій процессъ.—Красота сама по себѣ.—

Художественныя особенности романа. — Будущее романа. — Соціологическій принципъ. — Отжившія опредѣленія.— Мнѣнія русскихъ ученыхъ.— Наша программа.

Чтобы выполнить, хоть сколько-нибудь удовлетворительно, задачу труда, гдѣ читателю предложены будутъ нѣкоторые выводы и обобщенія по исторіи развитія художественнаго романа новой эпохи, на западѣ и въ Россіи,—необходимо:

а) установить извѣстную почву изслѣдованія; Задача книги.

b) выяснить тѣ пріемы, какіе авторъ считаетъ самыми умѣстными и плодотворными;

c) разобраться въ цѣломъ рядѣ общихъ вопросовъ, относящихся прямо къ той области душевной жизни человѣка, которая связана съ изящнымъ творчествомъ.

Какъ сказано въ обоихъ предисловіяхъ, авторъ не

задается тѣмъ, чтобы представить только рядъ монографій, исчерпывающихъ предметъ, т.-е. фактическое содержаніе избраннаго имъ вида изящной литературы. Главный интересъ долженъ быть направленъ на то, чтобы очистить обработку матеріала отъ всего, что̀ мѣшаетъ правильнымъ выводамъ научно-философскаго характера.

Терминъ «научно-философскій» нуждается въ нѣкоторомъ разъясненіи. Онъ до сихъ поръ кажется многимъ почти неумѣстнымъ тамъ, гдѣ дѣло идетъ о критикѣ искусства и творческой литературы. А между тѣмъ въ немъ нѣтъ ничего неумѣстнаго или педантскаго.

Все, что̀ только мы воспринимаемъ, во внѣшней природѣ и въ жизни нашего «я», подлежитъ изученію опытнаго и раціональнаго характера.—Возможно-точное знаніе есть основаніе всего нашего мыслительнаго достоянія. Точно такъ же и все, что̀ относится къ творческой дѣятельности человѣка — только путемъ знанія можетъ быть сколько-нибудь выяснено и установлено. Но научный анализъ—въ первой своей стадіи—какъ бы онъ ни былъ строгъ и обстоятеленъ, не даетъ еще ничего, кромѣ фактическаго знакомства. Онъ не заключаетъ въ себѣ тѣхъ элементовъ мышленія, которые ведутъ къ синтетической работѣ. Всякая же область вѣдѣнія имѣетъ свою обобщающую сторону, которая немыслима безъ тѣхъ или иныхъ философскихъ выводовъ.

Эстетика, какъ наука и философія прекраснаго. Область красоты и ея орудія — эстетическаго чувства — не со вчерашняго дня составляетъ предметъ эстетики, подъ которой разумѣютъ и науку, и философію прекраснаго. Поэтому, терминъ «научно-философскій» позволительно употреблять не для того, чтобы щеголять мудреными словами, а чтобы показать сразу— на какой почвѣ вы стоите. Поле изслѣдованія изящнаго творчества, въ разныхъ его отдѣлахъ, до сихъ поръ

не очищено отъ всякаго рода предразсудковъ и общихъ мѣстъ, отъ смѣшенія понятій и отъ обязательнаго повторенія совершенно произвольныхъ формулъ. Вотъ почему такъ необходимо выяснить основы «научно-философскаго» пониманія области красоты вообще.

Намъ кажется, что въ каждомъ отдѣлѣ человѣческой дѣятельности надо заниматься самыми характерными его отличіями и не смѣшивать ни съ чѣмъ стороннимъ — сути различныхъ областей нашего душевнаго «я». Изящную литературу и другіе отдѣлы творчества можно, конечно, приводить въ связь со всѣми остальными видами человѣческой дѣятельности. Критики, и на западѣ, и у насъ — часто, и по долгу, злоупотребляли этимъ пріемомъ, и всего больше критики изящной литературы. А романъ, по самой своей сущности, болѣе чѣмъ какая-либо другая форма современнаго творчества даетъ поводъ: изучать его съ разными задачами, болѣе или менѣе сторонними области красоты.

Мы же имѣемъ здѣсь, прежде всего, въ виду прекрасное творчество и его природу и желаемъ заняться эволюціей отдѣльнаго вида литературныхъ произведеній, не касаясь спеціально задачъ, стороннихъ области прекраснаго.

Съ какой бы точки зрѣнія ни глядѣть на красоту, на ея источникъ и орудіе — эстетическое чувство — нельзя отрицать того, что это — самостоятельное отправленіе души человѣка. Мы не будемъ пока вдаваться здѣсь въ болѣе подробный разборъ того: существуетъ ли извѣстное «начало» красоты, позволительно ли признавать его безусловно, т.-е. внѣ потребностей нашей природы, или слѣдуетъ сводить всю область прекраснаго къ нашему внутреннему «я», которое воспринимаетъ отъ внѣшней природы и отъ предметовъ человѣческаго творчества извѣстныя впе- Психическая основа.

чатлѣнія и переработываетъ ихъ въ чувства и образы? Но если даже быть врагомъ всякой метафизики и ограничиваться только признаніемъ того — какъ человѣчество дошло до извѣстныхъ потребностей эстетическаго характера, то и тогда все-таки же надо считаться съ особенной областью душевной дѣятельности, въ которой мы имѣемъ дѣло не съ пользой, не съ отвлеченной истиной, не съ цѣлями моральнаго свойства, а съ чѣмъ-то другимъ, т.-е. съ удовлетвореніемъ потребности въ красотѣ.

Задача всякаго серьезнаго мыслителя по этому вопросу: выяснить—какъ эстетическая потребность нашей души сказывается въ такъ называемомъ изящномъ творчествѣ. Человѣкъ можетъ творить и не въ одной сферѣ прекраснаго, а также и въ научной области, доходя до открытій и въ теоретическихъ, и въ прикладныхъ наукахъ. И творчество, связанное съ потребностью въ прекрасномъ, проявляется въ различныхъ его отдѣлахъ: въ зодчествѣ, въ ваяніи, въ живописи, въ музыкѣ и въ поэзіи.

Различныя области изящнаго творчества.

Особенности разныхъ областей изящнаго творчества достаточно выяснились на протяженіи всего культурнаго роста человѣчества. Было бы излишнимъ повторять здѣсь то, что̀ извѣстно каждому сколько-нибудь развитому читателю. Можно развѣ замѣтить мимоходомъ, что есть одна область искусства, которой до сихъ поръ теоретиками его не было дано настоящее право гражданства. Это—сценическое искусство. Хотя оно и менѣе самостоятельно, чѣмъ всѣ остальныя, но все-таки же—помимо своей прямой связи съ областью поэзіи — заключаетъ въ себѣ нѣчто своеобразное, а именно — сліяніе, въ личности артиста, и субъекта, и объекта творчества, чего мы не видимъ ни въ одной изъ остальныхъ областей искусства.

Поэтическое творчество обыкновенно ставятъ между

музыкой и живописью. Объ этомъ было не мало писано еще со временъ Лессинга и раньше. Его выразительныя средства опредѣлены; установлены, приблизительно, границы, отдѣляющія его область отъ тѣхъ областей искусства, съ какими онъ имѣетъ нѣкоторую внутреннюю, или болѣе внѣшнюю, связь. Но, къ сожалѣнію, всѣ эти теоретическія построенія остаются достояніемъ или философскихъ трактатовъ, или же книгъ учебнаго характера. Но въ ходячую критику, въ особенности у насъ, недостаточно проникло сознаніе умѣстности изучать изящную литературу вообще, и по ея отдѣльнымъ родамъ и видамъ, параллельно съ областями искусства, имѣющими съ ней нѣкоторую связь, какъ, въ данномъ случаѣ, живопись и музыка или искусство актера. Намъ кажется, что такое изученіе было бы весьма полезно не для того, чтобы ограничивать сферу изящной литературы, а для того, главнымъ образомъ, чтобы установлять правильные взгляды на задачу изслѣдованія эволюціи самаго литературнаго творчества. Всего ближе было бы пользоваться музыкой, такъ какъ она находится въ прямой органической и культурной связи съ областью слова и доработалась до такой формы, какъ опера, гдѣ уже прямо должно происходить гармоническое сліяніе слова съ музыкальными звуками; въ особенности, если держаться новыхъ воззрѣній, поборникомъ которыхъ выступилъ, въ свое время, Вагнеръ. Развитіемъ музыки, и инструментальной, и вокальной, критика занималась и занимается, не вдаваясь — къ счастію — въ ненужное смѣшеніе задачъ, признавая за этой областью эстетическаго творчества полную самостоятельность, изучая эволюцію музыкальныхъ замысловъ и формъ, независимо отъ какихъ бы то ни было стороннихъ интересовъ, идей и потребностей. И такое изученіе можетъ давать добрые результаты. То же самое видимъ мы въ критической

обработкѣ исторіи развитія другихъ областей изящнаго творчества. Но художественная литература, особенно въ такихъ ея развѣтвленіяхъ, какъ, напр., романъ, все еще подаетъ поводъ ко всякаго рода уклоненіямъ отъ болѣе строгаго метода изслѣдованія.

Связь литературы съ жизнью общества.

И тутъ является весьма существенный вопросъ о той **связи**, какую художественно-литературное творчество имѣетъ съ эволюціей **всего общества**? Эта связь существуетъ и въ другихъ областяхъ: и въ зодчествѣ, и въ живописи, и даже въ музыкѣ; но она тамъ не такъ очевидна, особенно въ инструментальной музыкѣ, гдѣ нѣтъ почти никакого подражательнаго элемента, гдѣ человѣкъ творитъ нѣчто не существующее въ природѣ, въ еще большей степени, чѣмъ мы видимъ это, напр., въ архитектурѣ. И въ такой именно связи и сидитъ главная причина: почему, до сихъ поръ, различные виды изящной литературы такъ часто обрабатываются съ цѣлями, сторонними области прекраснаго. Поэтому-то романъ, какъ **самый** близкій къ жизни видъ литературнаго творчества, всего больше подавалъ и подаетъ поводъ къ смѣшенію пріемовъ обработки.

Нужно признать и то, что извѣстныя **формулы** и **направленія** въ исторіи литературы и современной эстетической критикѣ мало помогали установленію болѣе прочныхъ основъ научно-философскаго характера.

Направленія.

Не лишне будетъ—поэтому—хотя кратко обозрѣть сначала какія изъ современныхъ **направленій** вліяютъ всего больше, и чаще, въ **отрицательную** сторону, на обработку области изящной литературы, и въ томъ числѣ, самаго живого и содержательнаго ея вида — **романа новой эпохи.**

Для насъ, русскихъ, особенное значеніе пріобрѣтаетъ **морализмъ** въ литературной критикѣ, т.-е. такая точка зрѣнія, которая выставляетъ на первый планъ **нравственное** значеніе литературнаго продукта, его

связь съ тѣми или иными идеалами, а также состоятельность самихъ героевъ и героинь передъ извѣстными моральными требованіями. Этотъ критическій пріемъ чрезвычайно распространенъ у насъ до сихъ поръ, и въ большинствѣ случаевъ не даетъ прямыхъ результатовъ, принося съ собою критерій изъ совершенно другой области, подчиняя эстетическую дѣятельность души требованіямъ и принципамъ ея морально-волевого аппарата.

Въ связи съ этимъ морализмомъ находится и утилитаризмъ, которымъ окрашена также добрая половина всего того, что̀ въ теченіе нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ, писалось, напр., у насъ на литературно-критическія темы. Этотъ утилитаризмъ можетъ быть и соціальный, и политическій; но онъ предполагаетъ во всякомъ случаѣ критерій, болѣе или менѣе сторонній области прекраснаго. Кто его держится—обыкновенно не ограничиваются только указаніемъ на то, какъ извѣстные общественные мотивы служатъ области изящнаго творчества (что̀ вполнѣ законно и разумно), но они превращаютъ художественное творчество въ подчиненное орудіе, отдаютъ его на служеніе различнымъ задачамъ и цѣлямъ чисто разсудочнаго характера. И то и другое направленіе соединены также съ подчиненіемъ идеаловъ и задачъ творчества временнымъ настроеніямъ публики. А рѣзкую противоположность этому представляетъ собою безпринципное диллетантство, когда критикъ руководится только своимъ личнымъ вкусомъ и настроеніемъ. Въ послѣднее время явились даже теоретики такого безграничнаго субъективизма въ школѣ англійскихъ и отчасти русскихъ «эстетовъ».

И всѣ эти направленія, играющія еще роль въ современной критикѣ изящной литературы, неминуемо связаны съ системой приговоровъ, похвалъ и порицаній, противъ которой въ послѣдніе годы стали раз-

даваться, особенно на западѣ, протестующіе голоса тѣхъ, кто ратуетъ за болѣе научные пріемы критики. Но эта система будетъ держаться до тѣхъ поръ, пока оцѣнка не явится результатомъ объективнаго обслѣдованія того, какъ данная область творчества двигалась и почему она дала тѣ, а не иные результаты.

Этого именно пріема, несогласимаго съ выдаваніемъ безусловныхъ патентовъ, съ похвалами и порицаніями произвольнаго характера—и слѣдуетъ, по нашему, держаться въ каждой, сколько-нибудь серьезной, критической работѣ.

Только такимъ путемъ можетъ быть выяснена и связь между психологіей читающей публики извѣстной эпохи и эволюціей творчества, въ лицѣ отдѣльныхъ писателей-художниковъ.

И тутъ является одинъ изъ самыхъ существенныхъ вопросовъ, въ какой степени талантъ отдѣльныхъ писателей, ихъ творческая иниціатива до дна исчерпываютъ все содержаніе изящной литературы данной эпохи вообще, и, въ частности, по каждому ея роду и крупному виду? Другими словами, слѣдуетъ ли смотрѣть на выдающихся писателей-художниковъ какъ на исключенія, въ нѣкоторомъ смыслѣ выродки, а на ихъ творческую работу, какъ на что-то совершенно особенное, болѣе или менѣе отрѣшенное отъ общей жизни, или же позволительно признавать въ нихъ такіе творческіе организмы, которые только сосредоточили въ себѣ и ярко проявили собирательную психическую работу отдѣльной расы и эпохи? Поэтому: можно ли довольствоваться только изслѣдованіемъ жизни и творчества отдѣльныхъ писателей; т.-е. достаточенъ ли монографическій способъ обработки, который, до сихъ поръ, господствуетъ и на западѣ, и у насъ? Намъ сдается, что такой способъ не вполнѣ достаточенъ, и что самое тщательное изученіе біографіи даннаго писателя и его индивиду-

альной дѣятельности пріобрѣтаетъ цѣну только подъ условіемъ обработки общаго грунта той творческой почвы, которая дала извѣстные продукты.

Поэтому-то, сдается намъ, каждый родъ и видъ изящнаго творчества — въ нашемъ случаѣ романъ — нуждается въ особомъ синтетическомъ изученіи. Синтетическое изученіе родовъ и видовъ творчества.

Отдѣльные таланты, какъ бы они ни были глубоки и блестящи, работаютъ, сознательно или безсознательно, надъ общимъ дѣломъ; они представляютъ собою, въ видѣ своихъ произведеній, выдающіяся вѣхи въ психическомъ развитіи цѣлаго собирательнаго тѣла. Что бы мы ни изучали—все это не что иное, какъ симптомы собирательной душевной дѣятельности одной человѣческой группы. Такъ точно и въ каждомъ отдѣльномъ родѣ или видѣ изящной литературы изъ совокупности индивидуальной работы слагается нѣчто общее, которое должно по необходимости проявлять извѣстные законы развитія. И на этомъ пути поднимаются вѣхи въ видѣ отдѣльныхъ произведеній, по которымъ всего вѣрнѣе можно судить объ эволюціи избранной области творчества.

Никто не станетъ спорить съ тѣмъ, что романъ сдѣлался преобладающей формой художественной беллетристики въ XIX-омъ столѣтіи, особенно во вторую его половину. Это — неоспоримый фактъ, но въ настоящую минуту мы не станемъ допытываться почему это произошло? Для насъ необходимо выяснить сначала то—чѣмъ руководиться въ изученіи этой преобладающей формы изящнаго литературнаго творчества новой эпохи?

Ни въ какой монографіи, ни въ какой исторіи современной литературы нельзя обойтись безъ упоминанія о нѣкоторыхъ, какъ бы обязательныхъ, общихъ рубрикахъ критическаго изслѣдованія. Таковы, какъ извѣстно, термины: лжеклассицизмъ, романтизмъ, реализмъ, натурализмъ.

Очистка обязательныхъ рубрикъ.

Остановимся немного на каждомъ изъ нихъ.

Терминъ лжеклассицизмъ употребляется у насъ, до сихъ поръ, совершенно такъ, какъ это было и пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ. Нѣмцы повліяли на насъ своими приговорами и оцѣнками, обращенными, главнымъ образомъ, на французскую литературу XVII и XVIII вѣковъ. Мы отъ нихъ заимствовали и самую прибавку «лже» или «псевдо»—къ слову «классицизмъ». Французы употребляютъ просто терминъ: «классицизмъ», говоря о своей литературѣ, предшествовавшей тѣмъ протестамъ, съ какими выступили литературныя генераціи еще въ XVIII вѣкѣ, а потомъ къ началу XIX-го столѣтія. Между тѣмъ, у нихъ эти протесты были никакъ не менѣе сильны, чѣмъ въ Германіи, или въ какой-либо другой странѣ. Напротивъ, тѣ поэты, драматурги, романисты и критики, которыхъ называютъ въ исторіи литературы «la jeune France», отличались такимъ же протестующимъ и непримиримымъ тономъ. Но этого мало. Съ половины XVIII вѣка французъ Дидро сталъ ратовать противъ тогдашняго классическаго театра, во имя болѣе правдиваго и реальнаго изображенія жизни простыхъ смертныхъ; за тò, чтò получило кличку «мѣщанской драмы». Теперь ни для кого не тайна, что взгляды Дидро были усвоены Лессингомъ, который въ своей «Гамбургской драматургіи» является его прямымъ послѣдователемъ.

Лжеклассицизмъ.

И этотъ терминъ—лжеклассицизмъ—употребляемый, до сихъ поръ, у насъ, и болѣе серьезными критиками, сдѣлалъ то, что такая яркая творческая эпоха французской литературы, какъ XVII вѣкъ—для массы нашей публики — представляется въ совершенно ложномъ свѣтѣ. Терминъ «лжеклассицизмъ» не даетъ мѣрила для оцѣнки того, чтò создала французская литература XVII-го вѣка. Никто не станетъ доказывать, что трагедіи Корнеля и Расина были продуктами настоя-

щей эллинской жизни. На нихъ и современники этихъ писателей не смотрѣли такъ; по крайней мѣрѣ самые развитые. Ни по содержанію, ни по формѣ театръ XVII вѣка во Франціи не былъ нисколько греческимъ. Онъ усвоилъ себѣ только рамки, подчинялся традиціи, которая рекомендовала держаться аристотелевскихъ трехъ единствъ и выбирать дѣйствующими лицами не простыхъ смертныхъ, а героевъ, взятыхъ изъ миѳологіи и античной жизни или изъ менѣе древнихъ героическихъ эпохъ. Но и въ театрѣ XVII вѣка (какъ самомъ типическомъ проявленіи тогдашняго литературнаго творчества) мы не видимъ у всѣхъ однихъ и тѣхъ же мотивовъ, замысловъ и пріемовъ. Корнель внесъ съ собою духъ испанской драмы, и лучшее его произведеніе «Сидъ»—уже никакъ нельзя подвести подъ рубрику «классической» трагедіи — настоящей или ложной. Въ ней весьма позволительно находить элементы и новой драмы. Она проникнута рыцарскимъ духомъ и не имѣетъ ничего общаго, по своему содержанію, съ тѣмъ міровоззрѣніемъ, какимъ проникнуты были творцы эллинской трагедіи. «Сидъ» вовсе не классическая вещь, даже и въ подражательномъ смыслѣ.

У Расина простота дѣйствія и колоритъ больше напоминаютъ греческія трагедіи; но общіе замыслы, а въ особенности душевный лиризмъ геровъ и героинь уже прямо принадлежатъ XVII вѣку. Въ анализѣ страстей Расинъ — предшественникъ драматурговъ и даже романистовъ нашего вѣка. Вотъ почему расиновская «Федра» такъ—до сихъ поръ—близка и публикѣ конца XIX столѣтія. И—до послѣдняго времени—на это самостоятельное творчество Расина почти никто у насъ, въ критикѣ, не указывалъ, и нѣсколько поколѣній молодыхъ людей, мужчинъ и женщинъ, выходили изъ нашихъ гимназій и университетовъ съ превратнымъ пониманіемъ такихъ самобытныхъ и крупныхъ

талантовъ, какъ Расинъ. А всѣ остальныя большія дарованія французской литературы XVII вѣка въ другихъ родахъ поэзіи и прозы какъ бы совершенно игнорировались, замалчивались въ ходячей критикѣ, за исключеніемъ Мольера. Такіе писатели, какъ Боссюэтъ, Паскаль, герцогъ Сенъ-Симонъ, г-жа Лафайетъ, г-жа Севинье и т. д., и т. д., для массы русской грамотной публики, до сихъ поръ еще почти что незнакомцы. Словомъ, происходило, въ теченіе цѣлаго полстолѣтія, сваливаніе въ одну кучу,—подъ прикрытіемъ выдохшейся клички,—произведеній блистательной творческой эпохи.

Въ XVII-мъ же вѣкѣ во Франціи и романъ сталъ уже освобождаться изъ пеленокъ любовно-рыцарскаго жанра. Загляните въ какую-нибудь спеціальную монографію, напр., въ «Исторію французскаго романа въ XVII вѣкѣ» Генриха Кёртинга—и вы увидите въ ней, на основаніи фактическихъ данныхъ, что французскій романъ (сдѣлавшійся тогда въ западной Европѣ едва ли не самымъ выдающимся) не развивался на протяженіи XVII вѣка, какъ что-либо рабски подражательное классическимъ образцамъ (или же греческимъ романамъ первыхъ вѣковъ христіанства), а перерабатывалъ различныя вліянія самобытно.

И во всякомъ такомъ добросовѣстномъ изслѣдованіи вы найдете, что исторія французскаго романа въ XVII вѣкѣ расчленяется уже на цѣлыхъ три періода: 1) періодъ вліянія пастушескихъ романовъ съ примѣсью греческихъ и испанскихъ мотивовъ; 2) періодъ болѣе оригинальнаго движенія, совпадающаго съ появленіемъ въ печати знаменитаго когда-то романа «Астрея», вплоть до другого не менѣе знаменитаго романа «Le grand Cyrus», и наконецъ 3) третій періодъ, шедшій отчасти параллельно съ предъидущимъ, — т.-е. развитіе болѣе реальныхъ замысловъ и пріемовъ, и борьба этого,

тогда вполнѣ новаго, направленія съ идеалистическимъ которое также, въ свою очередь, знаменуетъ дальнѣйшій моментъ въ развитіи романа вообще и достигло въ третьемъ знаменитомъ произведеніи XVII вѣка «La princesse de Clèves» г-жи Ляфайетъ своего высшаго предѣла.

Спрашивается: можетъ ли терминъ «лжеклассицизмъ», употребляемый у насъ, дать какую-нибудь точку опоры, какое-нибудь мѣрило въ сужденіяхъ о томъ: какъ зародился и развился европейскій романъ новой эпохи? Конечно, нѣтъ.

Такимъ же слишкомъ общимъ, противорѣчивымъ и Романтизмъ сбивчивымъ является другой терминъ — романтизмъ, безъ котораго—это правда!—нельзя обойтись ни въ какой книгѣ или статьѣ, гдѣ говорится о романѣ первой половины нашего вѣка. Я старался уже показать [1], что дѣло стоитъ и съ терминомъ «романтизмъ» едвали еще не хуже, чѣмъ съ терминомъ «лжеклассицизмъ», хотя въ нашей критикѣ и публикѣ значительно больше занимались писателями и произведеніями романтическаго періода. Но, говоря о романтизмѣ, разумѣютъ очень разнообразные и часто противорѣчивые признаки, и, главное, относящіеся къ совершенно различнымъ сторонамъ жизни, а также къ идеямъ и стремленіямъ, стоящимъ внѣ прямой области изящнаго творчества. Вотъ въ этомъ и заключается самое главное смѣшеніе. Не надо забывать, что романтизмъ, въ прямомъ ли смыслѣ, какъ возвращеніе къ духу средневѣковой романской поэзіи, или въ болѣе растяжимомъ—какъ дальнѣйшее движеніе изящной литературы, вплоть до конца второй четверти XIX вѣка—относится—прежде всего—къ области прекраснаго для всякаго, кто желаетъ

[1] См. мою статью «Методы изученія современнаго романа». Сѣверный Вѣстникъ, № 11, 1894 г.

заниматься ею, какъ самостоятельной стороной нашей душевной жизни. А что же мы видимъ въ большинствѣ характеристикъ такъ называемаго романтическаго движенія,—до послѣдняго времени? Мы находимъ въ нихъ, часто, всевозможныя отправныя точки, кромѣ главной, кромѣ вопроса: какъ, въ этотъ продолжительный періодъ, носящій рубрику «романтическаго», развивалось художественное творчество, само по себѣ? И каждому изслѣдователю, кто ищетъ какихъ-нибудь прочныхъ основъ для своего метода, необходимо разобраться въ этомъ произвольномъ и разнохарактерномъ нагроможденіи фактовъ, мотивовъ, оцѣнокъ и всякихъ тенденцій, отчасти или совершенно, стороннихъ области изящнаго творчества. Вы читаете статьи, этюды, цѣлыя многотомныя сочиненія авторовъ, которымъ изящная литература служитъ только предлогомъ для того, чтобы доказывать, какъ извѣстныя политическія идеи, интересы, общественные и моральныя стремленія брали верхъ или устранялись, замирали, сдавались въ архивъ.

Поэтому намъ кажется, что не только, въ общемъ, терминъ «романтизмъ» не доставляетъ вѣрнаго оселка и мѣрила, но что и въ примѣненіи къ отдѣльнымъ писателямъ онъ оказывается часто противорѣчивымъ и шаткимъ.

Выберите вы—въ исторіи новаго западно-европейскаго романа—какое-нибудь крупное дарованіе — романиста, считающагося, въ литературной критикѣ, однимъ изъ творцовъ современнаго реальнаго романа, напр., хотя бы французскаго романиста Бэля-Стендаля. Припомните,—вѣдь и его зачисляютъ также подъ рубрику «романтической» эпохи. Изучите его постарательнѣе и какъ писателя, и какъ человѣка — и вы найдете, конечно, что онъ, какъ романистъ—несомнѣнный новаторъ. Но самъ по себѣ, по складу ума и темперамента, по совокупности идей, вкусовъ и стремленій, какъ

сынъ переходной эпохи между двумя вѣками, Стендаль является весьма разнохарактерной психической смѣсью. Во многомъ онъ былъ романтикъ (въ особенности, если этотъ терминъ распространять на всякія стороны душевной жизни и внѣ чисто литературной)—рядомъ съ разными другими чертами развитія, не имѣющими ничего общаго съ романтической эпохой. И въ то же время мы найдемъ, что различныя характерныя стороны умственной и нравственной физіономіи Стендаля заложены были и во множествѣ его сверстниковъ: не въ немъ одномъ эпоха, на рубежѣ двухъ столѣтій, замѣсила пряное и густое тѣсто, гдѣ мы распознаемъ и вольтеріанство, на подкладкѣ матеріализма, и политическія идеи революціи, и, во многомъ, чисто классическіе вкусы, и культъ Шекспира, итальянской музыки и живописи, итальянской жизни вообще, и чувственный сентиментализмъ, и тотъ бунтъ личности противъ традиціонныхъ правилъ и законовъ, который считается также однимъ изъ признаковъ романтическаго движенія, а поверхъ всего, упорное обожаніе Наполеона, въ которомъ звучитъ также нота бунтующей личности: тò, чтó на новомъ литературномъ жаргонѣ западныхъ писателей называется эготизмомъ. Но для того, кто изслѣдуетъ развитіе изящнаго творчества въ области романа XIX-го столѣтія—на первомъ планѣ долженъ быть творческій почннъ Стэндаля, его художественная индивидуальность, та созидательная способность, которая развилась въ извѣстныхъ временныхъ условіяхъ, и представляетъ, сама по себѣ, первенствующій интересъ.

На художественно-литературный «романтизмъ» нельзя смотрѣть теперь исключительно и какъ на бунтъ противъ стоячихъ классическихъ формъ, или какъ на болѣе или менѣе искренній возвратъ къ средневѣковому міровоззрѣнію. То, чтò называютъ «романтиз-

момъ», и въ своемъ нѣмецкомъ періодѣ, съ конца XVIII столѣтія, и въ періодъ французскаго литературнаго движенія, вплоть до 30-хъ годовъ, заключало въ себѣ и много элементовъ того, что теперь считается «реальной» литературой и что, въ самое послѣднее время, подняло голову подъ именемъ «импрессіонизма», «символизма» и даже «декадентства». Онъ внесъ съ собою протестъ во имя жизни, во всѣхъ ея проявленіяхъ, въ красотѣ и въ безобразіи, въ добродѣтели и самыхъ отвратительныхъ извращеніяхъ нравственнаго «я». Онъ ратовалъ за обогащеніе красочной палитры, за культъ формы, за введеніе въ литературное мастерство всевозможныхъ пріемовъ, дѣлающихъ воспроизведеніе жизни ярче, эффектнѣе и сильнѣе для воспріятія читателей и зрителей. И, въ то же время, онъ проповѣдовалъ безусловную свободу писателя-художника, ставилъ его личность неизмѣримо высоко, не хотѣлъ признавать никакого контроля надъ душой поэта и артиста, былъ—слѣдовательно—прямымъ провозвѣстникомъ того, что въ самомъ концѣ нашего вѣка, проповѣдуютъ всѣ сторонники художественнаго субъективизма...

Можно ли, поэтому, довольствоваться терминомъ «романтизмъ», какъ чѣмъ-то законченнымъ, дающимъ вѣрное мѣрило въ сужденіяхъ о цѣлой эпохѣ, въ нѣдрахъ которой и художественный романъ развивался не менѣе своеобразно, чѣмъ остальные виды изящнаго творчества?

Разберите вы немного постарательнѣе и другіе два термина, превратившіеся въ общія мѣста:—реализмъ и натурализмъ—вы придете также къ выводу, что ни одинъ изъ нихъ не заключаетъ въ себѣ чего-либо строго очерченнаго, вполнѣ выясненнаго, не подлежащаго никакимъ колебаніямъ.

Слово «реализмъ» стало употребляться во второй

половинѣ нашего вѣка и въ положительномъ, и въ отрицательномъ смыслѣ. И въ обоихъ случаяхъ подъ нимъ разумѣли далеко не одно и то же.

Термину «реализмъ», до послѣдняго времени, придавали и философскій смыслъ. И въ этомъ опять заключалось большое недоразумѣніе. Только въ средневѣковье была школа схоластиковъ, которыя значатся въ исторіи философіи подъ именемъ «реалистовъ»; а въ нашу эпоху реализмомъ обозначали часто міровоззрѣніе, противоположное идеализму. Но такой философской системы нѣтъ, и кличка эта является болѣе или менѣе произвольной. Если подъ ней понимать научное направленіе, противоположное метафизическому, то и такое толкованіе врядъ ли состоятельно. Въ мышленіи, хотя бы и положительномъ, основанномъ на выводахъ точнаго знанія, нельзя ограничиваться только реальными вещами; необходимо доходить до какихъ-нибудь общихъ выводовъ, до установленія законовъ въ природѣ и въ исторіи человѣческаго общества, до извѣстныхъ гипотезъ; а изъ совокупности всего этого вытекаетъ міропониманіе неизбѣжно отвлеченнаго характера.

Но терминъ «реализмъ», и въ чисто художественно-литературномъ смыслѣ (сдѣлавшійся какъ бы лозунгомъ для извѣстнаго періода въ исторіи развитія романа), не даетъ также прочнаго мѣрила изслѣдователю. Если подъ нимъ понимать стремленіе къ правдѣ, къ изученію дѣйствительности, то мы видимъ уже и въ эпоху Возрожденія, и, въ XVII-мъ, и въ особенности съ половины XVIII-го ст., въ области романа, несомнѣнные признаки тѣхъ же мотивовъ. Они развивались и дошли, во второй половинѣ XIX-го вѣка, до крайнихъ предѣловъ, быть можетъ, даже зашли за эти предѣлы. Но все-таки же реализмъ, понимаемый въ этомъ смыслѣ, не есть исключительная принадлежность послѣднихъ

тридцати лѣтъ. У англійскихъ романистовъ XVIII вѣка, у Гёте, у французскихъ писателей того же вѣка, какъ Лесажъ и аббатъ Прево, или почти неизвѣстный у насъ Рестивъ-де-ля-Бретоннъ, — въ концѣ XVIII ст.—мы находимъ уже несомнѣнные признаки того, что́ называется «реализмомъ». Слѣдовательно, этотъ терминъ, какъ специфическій — для предпослѣдняго періода развитія въ исторіи романа—не представляетъ собою вполнѣ точнаго критерія.

Натурализмъ. И на счетъ новой формулы, сложившейся къ 80 годамъ XIX столѣтія — термина натурализмъ—слѣдовало бы столковаться и не придавать ему какого-нибудь особеннаго руководящаго значенія. Слово «натурализмъ» было, на протяженіи нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ, пущено въ различныхъ литературахъ; сначала у насъ, къ 40-мъ годамъ («натуральная школа»), а потомъ, лѣтъ черезъ тридцать-пять—сорокъ, въ Парижѣ. Благодаря пропагандѣ, какую Эмиль Золя производилъ къ 80-мъ годамъ, во имя жизненнаго, реальнаго искусства, этотъ терминъ «натурализмъ» получилъ одностороннее значеніе, и въ положительномъ смыслѣ употреблялся только одной группой писателей и критиковъ. У насъ къ нему относились, и до сихъ поръ относятся, на половину, отрицательно. Въ нашей критикѣ и публикѣ терминъ этотъ сдѣлался почти равнозначащимъ всякаго рода грубымъ излишествамъ ультрареальнаго изображенія. А между тѣмъ, произведенія тѣхъ романистовъ, которыхъ многіе считаютъ «натуралистами», заключаютъ въ себѣ далеко не однѣ умышленныя крайности, задѣвающія нравственное и эстетическое чувство читателя. Въ этой категоріи беллетристовъ, и во Франціи, и у насъ, и въ послѣднее время въ Германіи, Италіи и Испаніи, найдутся писатели, которые, оставаясь вѣрными принципу реально-художественнаго изображенія жизни, по своимъ идеямъ, на-

строеніямъ, даже иногда по явнымъ тенденціямъ, принадлежатъ далеко не къ одному и тому же лагерю.

Мы видимъ, стало быть, что всѣ четыре термина, всего чаще попадающіеся и въ книгахъ, и въ печати, и въ толкахъ публики, не даютъ (вслѣдствіе неясности и сбивчивости ихъ примѣненія) прочнаго оселка для изслѣдователя литературнаго творчества XIX вѣка, въ такой его преобладающей области, какъ романъ.

Не менѣе важно было бы опредѣлить борьбу между болѣе или менѣе тенденціозными направленіями идей и вкусовъ, которыя мѣшали и прямому развитію изящнаго творчества, и его критической обработкѣ. Романъ, какъ и всякій продуктъ художественной литературы, можетъ дѣлаться предметомъ изслѣдованія съ разнообразнѣйшихъ точекъ зрѣнія. Такъ какъ онъ, по самому складу своему, долженъ былъ вбирать въ себя, по мѣрѣ своего развитія, все новыя и новыя стороны жизни, то онъ болѣе, чѣмъ произведенія другихъ областей искусства, и подавалъ поводъ къ одностороннимъ и неправильнымъ толкованіямъ.

Всё это ведетъ къ рѣшенію вопроса, который мы считаемъ самымъ важнымъ и основнымъ, именно того: творчество ли, въ данномъ случаѣ, служило интересамъ и стремленіямъ въ различныхъ сферахъ общественной жизни, или же, наоборотъ: жизнь служила творчеству и изящному искусству матеріаломъ для переработки въ произведенія эстетическаго характера? Чтó чему служитъ: жизнь творчеству, или наоборотъ?

Всѣ тѣ, кто думалъ и писалъ о творчествѣ, искусствѣ, о произведеніяхъ литературы и другихъ областей изящнаго, распадаются на два главныхъ типа: одни (и это до сихъ поръ меньшинство) признаютъ полную самобытность области прекраснаго и не приводятъ его въ подчиненное отношеніе къ идеямъ нравственнаго и общественнаго свойства. Другіе же ставятъ творческо- Два лагеря.

му искусству задачи, непринадлежащія прямо его природѣ, и этимъ самымъ навязываютъ ему цѣли и стремленія, взятыя изъ иныхъ сферъ индивидуальной и собирательной жизни человѣка. Къ рѣшенію этого вопроса и должно, по нашему мнѣнію, сводиться главное содержаніе всякаго труда, имѣющаго цѣлью: прослѣдить развитіе даннаго рода, или вида, изящныхъ произведеній.

Такое изслѣдованіе не можетъ обойтись, для насъ, русскихъ, и безъ установленія параллели между западомъ Европы и Россіей. И тамъ, и здѣсь эволюція романа новой эпохи проходила чрезъ сходныя фазы развитія; но внѣшнія и внутреннія условія были далеко не одни и тѣ же, —чѣмъ остаются и до сихъ поръ. На западѣ они складывались гораздо благопріятнѣе, чѣмъ у насъ; но и тамъ романъ новой эпохи (если на него взглянуть, какъ на продуктъ собирательнаго художественнаго творчества) долженъ былъ также испытывать послѣдовательно цѣлый рядъ стороннихъ вліяній, а они, въ свою очередь, осложняли прохожденіе того пути, по которому развивалась изящная литература, какъ область, имѣющая свои самостоятельныя задачи. И это происходило, главнымъ образомъ, отъ того, что сами писатели, какъ люди своего времени, далеко не всѣ свободно съ эстетической точки относились къ жизни и къ своему художественному дѣлу. Этому можно привести много примѣровъ во всѣхъ западныхъ литературахъ.

Тенденція писателей.

Во Франціи, со второй половины XVIII-го стол. (когда романъ новой эпохи сталъ выясняться въ своихъ главныхъ элементахъ и теченіяхъ) люди большого таланта дѣлались романистами далеко не по побужденіямъ художниковъ-творцовъ, а съ разными другими цѣлями и намѣреніями. Стоитъ намъ припомнить двухъ такихъ писателей, какъ Вольтеръ и Руссо. Одинъ дѣйствовалъ

какъ сатирикъ, осмѣивая въ своихъ изображеніяхъ тѣ идеи, предразсудки, нравы и настроенія, какіе казались ему невѣжественными, безобразными или смѣшными. Руссо (обладая, по натурѣ, гораздо болѣе выдающимися качествами романиста-художника) былъ также всецѣло поглощенъ задачами, не относящимися прямо къ области изящнаго. Подкладка его романа «Новая Элоиза», давшаго толчокъ цѣлому ряду произведеній въ такомъ же родѣ, показываетъ прямо, что авторъ преслѣдовалъ цѣли моралиста или, лучше, революціонера въ области морали, смотрѣлъ на себя, какъ на защитника тѣхъ обновляющихъ чувствъ, стремленій и протестовъ, которые нашли въ немъ страстнаго и часто глубокомысленнаго выразителя и поборника.

Крупнѣйшій талантъ, развившійся на рубежѣ двухъ вѣковъ — Гёте — на склонѣ своей творческой дѣятельности, занимаясь наукой, отдаваясь вопросамъ философскаго и этическаго характера — во второй половинѣ своего «Вильгельма Мейстера»—началъ прибѣгать къ поучительному символизму, въ прямой ущербъ творческому и художественному достоинству своего произведенія. Точно такъ же и вся такъ называемая «молодая Германія», вплоть до второй половины нынѣшняго вѣка, пользовалась содержаніемъ и формой романа для защиты своихъ общественныхъ, политическихъ и нравственныхъ идей и протестовъ, принося имъ въ жертву многое, чтó относится къ главной задачѣ всякаго художественно-литературнаго произведенія. То же было и во Франціи — въ соотвѣтственный періодъ.

Чисто патріотическія задачи, стремленія и упованія могутъ также, въ теченіе цѣлыхъ періодовъ, налагать свою исключительную окраску на повѣствовательную беллетристику. Мы это видимъ въ итальянскомъ и польскомъ романѣ, вплоть до самаго послѣдняго времени. Мотивъ этотъ, въ этическомъ смыслѣ, можетъ быть

самый возвышенный и благородный, можетъ даже въ извѣстной степени одушевлять писателей и вызывать въ нихъ усиленную мозговую работу; но, въ то же время, онъ неминуемо долженъ вести къ подчиненію творчества предвзятымъ намѣреніямъ авторовъ, почему эти произведенія могутъ всего чаще имѣть только чисто временное и мѣстное значеніе. То же находимъ мы и въ испанскомъ романѣ новой эпохи, когда романистка, обладавшая самымъ яркимъ художественнымъ дарованіемъ въ 40-хъ и 50-хъ годахъ нашего вѣка, извѣстная подъ псевдонимомъ Ферманъ Кавальеро, являлась, почти во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, слишкомъ открытой защитницей старыхъ устоевъ, абсолютизма государственнаго и религіознаго.

«Но, возразятъ намъ, развѣ можно устранить въ такой области художественнаго творчества, какъ романъ, вліяніе различныхъ общественныхъ идей и настроеній? Развѣ они не представляютъ собою импульса и не расширяютъ содержанія романа новой эпохи?»

И съ тѣмъ, и съ другимъ нельзя не согласиться — отвѣтимъ мы. И это вліяніе должно быть непремѣнно взято въ разсчетъ, какъ опредѣленный предметъ детальнаго анализа. Но все-таки же не слѣдуетъ брать главными мѣрилами, въ дѣлѣ изученія изящной литературы вообще, и въ частности романа, политическіе, моральные и разные другіе мотивы, какъ это дѣлается до сихъ поръ большинствомъ критиковъ и въ монографіяхъ, и въ цѣлыхъ компендіяхъ по исторіи современной литературы.

Публицистическая критика.

Возьмите вы (хотя бы въ нашей критической литературѣ) какую-нибудь болѣе выдающуюся и содержательную монографію, въ которой авторъ обозрѣваетъ цѣлый періодъ художественно-литературной эволюціи новой эпохи, напр., посмертный трудъ молодого русскаго ученаго, покойнаго профессора Шахова — его лекціи, вышедшія въ началѣ 90-хъ годовъ, подъ

названіемъ «Очерки литературнаго движенія въ первую половину XIX-го вѣка». Эта книга, хотя вышла и не на западѣ, но занимается исключительно литературнымъ западомъ. Каждый изслѣдователь, ищущій болѣе прочнаго метода, въ правѣ будетъ посмотрѣть на подобный трудъ (какъ и на множество другихъ въ такомъ же родѣ), скорѣе какъ на образецъ извѣстнаго направленія, которое, какъ разъ, ведетъ къ постоянному смѣшенію цѣлей и задачъ въ дѣлѣ изученія развитія художественно-литературнаго творчества. Такая обработка цѣлаго отдѣла области изящнаго можетъ быть по-своему весьма добросовѣстна, болѣе или менѣе талантлива; но, слѣдуя ея пріемамъ, мы не выберемся изъ смѣси морали съ публицистикой, и все, что̀ относится собственно къ области прекраснаго творчества, отойдетъ на задній планъ, а иногда и совсѣмъ какъ бы исчезнетъ съ поля зрѣнія, представляемаго авторами такихъ книгъ. Слѣдуя пріемамъ подобной обработки, мы на каждомъ шагу будемъ превращать главный предметъ изслѣдованія въ какой-то привѣсокъ культурной жизни, объясненіе которому слѣдуетъ искать и находить во всемъ на свѣтѣ, кромѣ самобытныхъ законовъ развитія той стороны человѣческой души, которая способна на чувство прекраснаго и на изящное творчество. То̀, что̀ слѣдуетъ вводить въ исторію художественно-литературнаго развитія, только какъ вліяніе и подробности обстановки, какъ импульсы и условія, доставленные даннымъ моментомъ, то пріобрѣтаетъ въ изложеніи такихъ авторовъ первенствующій интересъ, такъ что вы, на каждомъ шагу, можете принять очень многое за страницы книги, трактующей только о политико-соціальномъ движеніи европейскаго общества въ извѣстный періодъ.

Описательно-біографическій методъ.

Для насъ очевидна также и неудовлетворительность обработки чисто описательнаго и автобіографиче-

скаго характера, какую мы находимъ, до сихъ поръ, въ большинствѣ статей, книгъ и многотомныхъ сочиненій по исторіи изящной литературы. Это все попытки изученія по симптомамъ, соотвѣтствующія тому періоду развитія медицины, когда почти исключительно лечили «по симптомамъ», не приводя явленій, какъ бы они ни были характерны и ярки, въ органическую причинную связь съ какими-нибудь основными процессами, съ общими законами физіологіи и патологіи. Тутъ необходимъ общій планъ, проникнутый болѣе широкимъ взглядомъ на творческую дѣятельность человѣчества и вообще, и въ отдѣльныхъ его областяхъ. Безъ опредѣленія послѣдовательныхъ фазисовъ развитія данной сферы творческой дѣятельности не можетъ быть ни научнаго, ни научно-философскаго знанія.

Руководящіе принципы изслѣдованія.

И здѣсь естественно является вопросъ: какимъ же принципомъ, согласимымъ съ серьезнымъ научно-философскимъ міропониманіемъ, лучше всего было бы руководиться и въ дѣлѣ обслѣдованія литературно-творческой сферы? Въ новѣйшее время наука природы и человѣческаго общежитія знаетъ, кромѣ пріемовъ эмпирическаго изученія, въ тѣсномъ смыслѣ—тотъ методъ, посредствомъ котораго, въ каждой области вѣдѣнія, установляются законы развитія. И то, чтó до сихъ поръ сдѣлано въ исторіи искусства и изящной литературы цѣннаго, путемъ историко-сравнительнаго метода, не представляетъ ли оно собою—какъ разъ—матеріала, пригоднаго для установленія такихъ законовъ развитія? Этотъ повсюду замѣченный фактъ развитія и въ природѣ, и въ жизни человѣческихъ обществъ, привелъ, въ новѣйшее время, многихъ ученыхъ и мыслителей къ принятію принципа эволюціи. Но можетъ случиться иногда, что сами изслѣдователи и не считаютъ себя убѣжденными сторонниками этого принципа, чтó не мѣшаетъ, однакоже, всѣмъ серьезнымъ подготовитель-

нымъ работамъ по исторіи изобразительнаго искусства, по языкознанію, по миѳологіи, по изученію миграціи творческихъ образовъ, типовъ и сюжетовъ—служить почвой для научно-философскаго обслѣдованія творческихъ идей и формы, для жизненнаго служенія искусству вообще и художественной переработки дѣйствительности, — а вмѣстѣ съ тѣмъ и характеристикой стремленій творческой души въ извѣстныхъ направленіяхъ. Все это и должно сказываться въ эволюціи изящнаго творчества, въ томъ числѣ и романа нашей эпохи, въ новыхъ требованіяхъ, идеалахъ и оттѣнкахъ вкуса.

Вотъ эта-то идея эволюціи, зашедшая въ критику изъ области изученія природы, и дѣлается, все болѣе и болѣе, руководящей для конца XIX-го вѣка. Идея эволюціи.

Такъ или иначе, она должна повліять на выработку болѣе прочнаго метода и въ изученіи сферы прекраснаго. И въ трудахъ спеціалистовъ по исторіи изящной литературы, въ ея различныхъ родахъ, и въ попыткахъ людей, занимающихся изысканіемъ законовъ историческаго развитія изобразительнаго искусства на западѣ, и отчасти у насъ, мы видимъ признаки движенія именно въ эту сторону, между тѣмъ какъ еще, до сихъ поръ, обычная литературная критика часто стоитъ внѣ серьезныхъ поисковъ метода и довольствуется, также часто, прямо не научными пріемами критической оцѣнки.

Нельзя, однакоже, избѣжать тутъ вопроса: позволительно ли установлять аналогію между знаніемъ внѣшней природы и областью человѣческаго творчества? Принципъ эволюціи взятъ, главнымъ образомъ, изъ новѣйшаго естествознанія. Его примѣненіе связано съ именемъ Дарвина, съ тѣмъ, что́ теперь называется повсюду «дарвинизмомъ». Но въ исторіи развитія видовъ, которую Дарвинъ прослѣдилъ съ такой настойчивостью и съ такимъ огромнымъ талантомъ, наблюденія и обоб-

щенія могутъ и не быть тождественны съ тѣмъ, что́ мы видимъ въ эволюціи родовъ и видовъ художественно-литературнаго творчества. Самый этотъ элементъ—творчество—представляетъ уже собою дальнѣйшее и самобытное продолженіе того, что̀ мы видимъ въ жизни животныхъ: надстройку, цѣлый новый міръ психическаго воспроизведенія и пересозданія всего того, что̀ человѣкъ, единичный и коллективный, воспринималъ извнѣ и изнутри себя, въ силу своей организаціи.

На человѣка, взятаго коллективно, нельзя, однакоже, иначе смотрѣть, какъ на часть и, въ то же время продуктъ міросозиданія. И все, чѣмъ онъ живетъ, какъ человѣкъ, какъ высшее существо, сводится къ потребностямъ и къ дѣятельностямъ его души. Рѣшительно все, что́ составляетъ его исторію, держится за его психію, представляетъ собою несомнѣнный продуктъ его психическихъ функцій, подъ вліяніемъ соціальной жизни. И эта психія не явилась готовой. Въ ней замѣчаются, на протяженіи вѣковъ и тысячелѣтій, законы развитія, въ томъ числѣ и въ области изящнаго творчества. Поэтому-то научная гипотеза объ эволюціи (если даже признавать ее только гипотезой, а не несомнѣннымъ закономъ) и можетъ быть плодотворна не въ одной области естествознанія. И въ изслѣдованіи изящнаго творчества (а въ предѣлахъ нашей задачи особеннаго его рода или вида) она во всякомъ случаѣ поможетъ установленію болѣе прочнаго метода.

Даже и какъ гипотеза—какъ предположеніе—эволюціонный принципъ, прежде всего, можетъ оказаться пригоднымъ въ дѣлѣ всякой обобщающей синтетической работы. Этотъ принципъ объединяетъ изученіе творческой дѣятельности человѣка съ методами точныхъ наукъ. Въ физикѣ, химіи, въ біологіи мы видимъ несомнѣнное движеніе отъ эмпиризма, отъ раздробленія къ признанію единства нѣкоторыхъ основъ, къ устано-

вленію общихъ законовъ, къ сведенію многоразличныхъ феноменовъ на нѣсколько силъ или энергій. Разумѣется, совершенно такой синтетической работы не можетъ быть въ дѣлѣ изслѣдованія изящнаго творчества, потому что въ немъ мы находимъ проявленія обособленной способности души человѣческой, въ различныхъ областяхъ творческаго искусства. Но это не есть препятствіе къ тому, чтобы внутри извѣстной области не заниматься изслѣдованіемъ того: какъ данный родъ или видъ произведеній развивался, какіе вбиралъ въ себя составные элементы, куда шелъ, какихъ кульминаціонныхъ пунктовъ достигалъ.

Дарвинизмъ.

Тó, чтó называется «дарвинизмомъ» въ естественныхъ наукахъ, въ примѣненіи къ исторіи развитія отдѣльныхъ видовъ, конечно, нельзя прямо переносить въ изслѣдованіе изящной литературы, потому что ея родá и виды могутъ и не представить полнаго сходства съ тѣмъ, какъ въ природѣ одинъ видъ растеній или животныхъ постепенно переходитъ въ другой. Но, повторяемъ, въ извѣстныхъ предѣлахъ можетъ оказаться все-таки же, что каждый такой родъ или видъ находится въ связи съ предъидущими или одновременными фазисами развитія, что между ними есть извѣстнаго рода генетическая связь, а, главное, что съ того момента, когда они обособятся, происходитъ въ нихъ постепенное движеніе, которое и можетъ быть, хотя бы въ общихъ чертахъ, опредѣлено, и опять-таки—на почвѣ психической – какъ собирательная работа человѣческой души, въ данныхъ условіяхъ общежитія—т.-е. соціологической фазы развитія. И тутъ является необходимость расширить рамки изслѣдованія и опредѣлить то, какъ человѣческая психія, въ условіяхъ коллективной жизни, переходитъ въ область соціологіи, въ болѣе тѣсномъ смыслѣ.

Гегельянское міропониманіе.

Идея развитія, даже въ новѣйшемъ эволюціонномъ значеніи, была когда-то пущена въ ходъ и создателемъ

самой знаменитой и широкой системы идеалистическаго мышленія — Гегелемъ, почему гегеліанцы и считаютъ, можетъ быть, что эта идея была у нихъ предвосхищена сторонниками опытнаго, позитивнаго мышленія. Въ системѣ Гегеля идея развитія, т.-е. эволюціи, заключается несомнѣнно. Но огромная разница между гегеліанской постановкой ея и тѣмъ, чтó сказывается, напр., въ дарвинизмѣ, состоитъ въ противоположности самыхъ системъ мышленія. Въ лицѣ Гегеля идеалистическое мышленіе доработалось до признанія абсолютной идеи, какъ основы всего сущаго, которая развивается такъ называемымъ «діалектическимъ» путемъ, т.-е. посредствомъ положенія, отрицанія и синтеза, какъ заключительнаго аккорда. Видимый міръ, все мірозданіе, по толкованію Гегеля, подлежитъ законамъ развитія, и въ этомъ смыслѣ послѣдователи идеалистической философіи не могутъ не быть эволюціонистами. Но все это развитіе какъ бы отъ вѣка предопредѣлено. Оно есть не что иное какъ обнаруженіе предвѣчной идеи, а не результатъ самостоятельнаго развитія, какъ признаютъ всѣ новѣйшіе научные изслѣдователи природы и душевной жизни человѣка. Такая система мышленія ведетъ къ апріорнымъ положеніямъ; она не индуктивная, а дедуктивная. Но въ области эстетики и апріорные выводы могутъ однако исходить изъ разныхъ источниковъ: изъ чистой абстракціи, изъ опредѣленія первоначалъ, или же изъ данныхъ опыта. И теоретики искусства, до сихъ поръ, принадлежали большею частью къ этимъ двумъ разновидностямъ. Или они, какъ, напр., чистые гегеліанцы, ставятъ незыблемой истиной извѣстные выводы абстрактнаго мышленія, и на основаніи ихъ опредѣляютъ впередъ какъ данная область искусства или данный родъ произведеній должны развиваться, или же они берутъ мѣриломъ продукты художественно-творческой дѣятельности, въ извѣстный періодъ, и поль-

зуются ими, какъ матеріаломъ для установленія правилъ, обязательныхъ для всего дальнѣйшаго развитія искусства.

Эволюціонная критика.

Такъ или иначе, мы видимъ, что болѣе отчетливая постановка эволюціоннаго принципа, въ примѣненіи его къ изученію обособленныхъ родовъ и видовъ изящной литературы, явилась только въ концѣ XIX вѣка и на западѣ, и у насъ. Къ такого рода попыткамъ слѣдуетъ отнести книгу профессора Карѣева, составленную изъ его лекцій — «Объ эволюціи литературнаго творчества въ разныхъ его родахъ и формахъ». Здѣсь мы не будемъ разбирать этой книги въ ея выводахъ и обобщеніяхъ, а замѣтимъ только, что она явилась, во всякомъ случаѣ, признакомъ того, что идея проникла уже къ намъ и, какъ разъ, въ среду научныхъ изслѣдователей, занимающихся историческимъ развитіемъ культурнаго человѣчества. Но въ такихъ попыткахъ не было еще болѣе спеціальнаго примѣненія эволюціоннаго принципа къ какому-нибудь отдѣльному роду или виду изящной литературы, параллельно съ тѣмъ, что̀ мы находимъ у Дарвина въ его работѣ «О происхожденіи видовъ». Такого рода попытка была въ послѣдніе годы сдѣлана извѣстнымъ французскимъ писателемъ Фердинандомъ Брюнетьеромъ—литературнымъ критикомъ, который, занявъ каѳедру въ «Высшей Нормальной Школѣ», предпринялъ цѣлый рядъ курсовъ по исторіи развитія обособленныхъ родовъ или видовъ литературы. Онъ началъ съ обработки эволюціи критики, затѣмъ перешелъ къ лирической поэзіи и положилъ обработать также драму и романъ. Брюнетьеръ долго держался въ своихъ критическихъ статьяхъ и монографіяхъ довольно односторонняго морально-эстетическаго догматизма. И оставаясь во многомъ вѣрнымъ нѣкоторымъ своимъ взглядамъ и даже пристрастіямъ, онъ все-таки же почувствовалъ потребность найти болѣе прочную почву для своихъ оцѣнокъ и выводовъ и не затруднился выступить поборни-

комъ принципа эволюціи, такъ что его позволительно считать какъ бы своего рода литературно-критическимъ «дарвинистомъ». Въ новѣйшей французской критикѣ онъ едва ли не впервые воспользовался теоріей происхожденія видовъ, примѣняя ее къ обслѣдованію эволюціи самостоятельныхъ отдѣловъ творчества, подчиняющихся въ своемъ развитіи законамъ прогрессивнаго хода, до извѣстнаго пункта, послѣ котораго можетъ начаться и обратный процессъ. Такое обращеніе критика (считающагося по праву довольно одностороннимъ догматикомъ традиціонныхъ идей и вкусовъ) — въ защитника принципа эволюціи съ примѣненіемъ его къ исторіи развитія литературныхъ родовъ и видовъ творчества, позволительно считать довольно характернымъ фактомъ для конца нашего вѣка. И, не увлекаясь никакими излишними мечтаніями, можно надѣяться, что, рано или поздно, научный принципъ долженъ взять верхъ надъ разбродомъ произвольныхъ выводовъ и одностороннихъ точекъ зрѣнія. Намъ сдается, что изученіе хода какой бы то ни было области творчества должно неминуемо повести къ изслѣдованію законовъ того, чтó понимается теперь подъ болѣе опредѣленнымъ и точнымъ терминомъ: эволюція.

Но мы видимъ на примѣрѣ Брюнетьера, котораго многіе считаютъ «дарвинистомъ», до какой степени трудно и новаторамъ отрѣшаться отъ своихъ личныхъ взглядовъ и настроеній. Брюнетьеръ готовъ держаться эволюціоннаго принципа, изслѣдуя данный родъ литературы, стало быть, долженъ, по необходимости, устранять все апріорное, всякія предвзятыя оцѣнки и квалификаціи. Онъ и старается быть только изслѣдователемъ, а не субъективнымъ оцѣнщикомъ. И въ этомъ смыслѣ работа его представляетъ интересъ и можетъ считаться вкладомъ въ болѣе научную критику изящнаго творчества. Но въ общихъ своихъ взглядахъ на

поэзію и вообще на сферу художественнаго творчества Брюнетьеръ до сихъ поръ еще остается гораздо болѣе моралистомъ, чѣмъ эстетикомъ. Если не прямо, то косвенно онъ опредѣляетъ высшее достоинство произведеній искусства, въ томъ числѣ и творческой литературы, степенью ихъ идейно-моральныхъ достоинствъ [1]. Стало быть, для Брюнетьера красота не есть главное мѣрило и главная цѣль изящныхъ произведеній, а только средство. Кромѣ того, Брюнетьеръ недостаточно проникнутъ той идеей, что эволюцію изящнаго творчества слѣдуетъ изучать прежде всего на психо-эстетической почвѣ.

Эволюція и прогрессъ.

Не лишнее будетъ сдѣлать сейчасъ же оговорку, что идея эволюціи не тождественна съ идеей прогресса, ни во внѣшней природѣ, ни въ исторіи развитія человѣческихъ обществъ. То и другое можетъ совпадать въ данную минуту, а иногда и расходиться. Но даже и признавая, что эволюція, въ извѣстной области творчества, или въ обособленномъ родѣ произведеній, не тождественна съ прогрессомъ въ тотъ или иной моментъ развитія, позволительно все-таки же признавать, что всякое развитіе безконечно, если не въ частностяхъ, то въ цѣломъ. Въ одной области творчества человѣчество можетъ дойти до высшаго предѣла, послѣ котораго начнется паденіе и вырожденіе: но вся совокупность творческой работы культурнаго человѣчества будетъ все-таки двигаться до извѣстнаго кульминаціоннаго пункта, послѣ котораго наступитъ, конечно, періодъ паденія, что предстоитъ и нашей планетѣ, но не цѣлому мірозданію.

Отсылая читателя къ главѣ, трактующей о ходѣ критико-эстетическихъ идей, скажемъ здѣсь, что

---

[1] Такъ точно и для Тэна высшее мѣрило есть степень благотворности (bienfaisance) признаковъ.

Пр. А.

желательно вообще болѣе подробное опредѣленіе того: въ чемъ заключается эволюціонный ходъ развитія? Мы не беремъ на себя рѣшенія такой задачи, а только намѣтимъ—въ какихъ направленіяхъ слѣдовало бы вести работу.

Развитіе можетъ быть и прогрессивнаго, и регрессивнаго характера. Но, ограничиваясь только прогрессивнымъ, вопросъ будетъ сводиться къ тому: эволюція извѣстнаго рода или вида изящнаго творчества, въ періодъ своего прогрессивнаго роста, будетъ ли состоять въ процессѣ дифференцированія или же, напротивъ, въ интеграціи, если не въ сліяніи того и другого? На это и стараются отвѣтить—по-своему—всѣ тѣ изслѣдователи, какіе выступили въ концѣ нашего вѣка съ попытками примѣненія эволюціоннаго принципа.

Наконецъ, слѣдуетъ остановиться и на вопросѣ: въ какой степени критико-эстетическое изученіе отдѣльнаго рода или вида произведеній изящной литературы (въ нашемъ случаѣ романа) можетъ быть пригоднымъ въ такой проблемѣ? Для насъ это—самый существенный вопросъ и, не отвѣтивъ на него, трудно приступить къ своей работѣ, съ убѣжденіемъ въ томъ, что она представляетъ собою что-нибудь цѣнное.

Возьмемъ примѣръ изъ естествознанія. Физіологія сдѣлала на протяженіи XIX-го вѣка очень большіе успѣхи, доработалась до размѣровъ и значенія самостоятельной доктрины. Но прежде чѣмъ установлены были общіе законы органическаго развитія, прежде чѣмъ сложилась наука, называемая общей біологіей, изучали отдѣльныя области органической жизни, отдѣльные процессы и отправленія, функціи тѣлъ. Для установленія законовъ общей біологіи необходимо было прослѣдить различные моменты эволюціи живыхъ организмовъ.

Такъ точно и въ дѣлѣ изслѣдованія изящнаго

творчества. Обособленныя его области, и даже, въ предѣлахъ этихъ областей, обособленные рода и виды, нуждаются въ предварительной обработкѣ, съ тѣмъ, конечно, условіемъ, чтобы методъ изслѣдованія позволялъ выяснять объективно и a posteriori: происхожденіе каждаго крупнаго момента въ собирательной творческой работѣ. И только тогда, когда такія отдѣльныя изученія дадутъ сколько-нибудь серьезные результаты, и можно будетъ дойти до опредѣленія болѣе общихъ законовъ развитія. Каждая такая работа, конечно, будетъ имѣть характеръ критической монографіи; но въ подобныхъ монографіяхъ авторы ихъ уже не ограничиваются одной внѣшней связью явленій или характеристикой отдѣльныхъ талантовъ и ихъ произведеній, а имѣютъ въ виду картину развитія собирательной творческой дѣятельности человѣка въ данномъ родѣ или видѣ произведеній изящнаго.

Потребность въ болѣе прочномъ методѣ сказывается повсюду въ западно-европейской критикѣ конца нашего столѣтія. Только при серьезномъ научно-философскомъ интересѣ мыслимо опредѣленіе истиннаго достоинства отдѣльныхъ произведеній авторовъ и цѣлыхъ періодовъ творчества. Но при этомъ необходимо опредѣлять условія для установленія возможно объективныхъ оцѣнокъ. До сихъ поръ большинство критиковъ довольствуются пріемами оцѣнщиковъ, которые позволяютъ себѣ безповоротно судить, произносить похвалы или порицанія. Эволюціонный принципъ и могъ бы очистить критику отъ такого рода пріемовъ. Онъ же поможетъ, современемъ, рѣшенію вопроса: допустимъ ли въ философскомъ смыслѣ какой-нибудь незыблемый критерій въ области красоты и къ чему такой критерій сводится? Въ томъ отдѣлѣ, гдѣ мы будемъ подробно говорить объ эволюціи критики и о томъ, что въ новѣйшее время стали называть эстопсихологіей

Мѣрила оцѣнки.

публики — мы разсмотримъ подробнѣе самые существенные моменты, относящіеся къ этой сторонѣ нашей задачи. Здѣсь же мы замѣтимъ, что терминъ «научная критика», послужившій заглавіемъ книги безвременно умершаго французскаго писателя Эннекена, до сихъ поръ остается еще выраженіемъ запросовъ самаго незначительнаго меньшинства. Точно такъ же изученіе публики, какъ матеріала для собирательной психіи различныхъ литературныхъ эпохъ, до сихъ поръ находится еще въ зародышѣ. Между тѣмъ, идея: приводить въ органическую связь развитіе художественнаго творчества съ движеніемъ вкусовъ и настроеній публики, заслуживаетъ самаго серьезнаго интереса.

До сихъ поръ и критики текущей литературы, и историки, изучающіе законченные періоды, довольствовались занесеніемъ въ свои статьи и книги успѣховъ отдѣльныхъ писателей. Самые размѣры этихъ успѣховъ опредѣляются большею частью гадательно или на основаніи разрозненныхъ фактовъ. Очень рѣдко приговоры и оцѣнки большинства и меньшинства современниковъ и приводятся между собою въ какое-нибудь соотношеніе; а между тѣмъ все это нуждается въ гораздо болѣе точномъ анализѣ. Въ читающей публикѣ происходитъ обыкновенно параллельная эволюція: ея пониманіе идетъ очень часто позади авторскаго почина и почти никогда не предшествуетъ ему.

Герои и толпа.

Въ каждой области изящнаго творчества—и въ художественной литературѣ по преимуществу—мы имѣемъ постоянно дѣло съ вопросомъ о герояхъ и толпѣ. Всякое крупное творчество—аристократично по своей природѣ; а между тѣмъ мы замѣчаемъ какъ на протяженіи XIX столѣтія демократическія идеи стали все болѣе и болѣе вліять на критику изящной литературы. И никакой серьезный изслѣдователь не можетъ уклониться отъ разсмотрѣнія того—насколько успѣхи демократическихъ

идей расширили рамки наблюдательности въ одну сторону и съузили ихъ въ другую, засоривъ различные виды творчества и мастерства мотивами, не относящимися прямо къ области красоты.

Чтобы выполнить такую задачу сколько-нибудь удовлетворительно, надо возможно точно опредѣлить и тѣ руководящіе понятія и термины, какіе относятся къ этой области.

Понятія и термины.

Изъ нихъ терминъ «творчество» выражаетъ собою— какъ мы видѣли—основную психическую способность человѣка, взятаго единично или коллективно, къ созиданію идей и образовъ, болѣе простыхъ и сложныхъ комбинацій творческаго характера. Но мы знаемъ, что творчество можетъ быть развито, на извѣстной ступени человѣческой психіи, и не въ одной области красоты. Оно можетъ быть также и научное, чисто идейное, философское или относиться къ сферѣ прикладного знанія. Стало-быть, надо всегда доходить до того основного психическаго побужденія, которое поддерживаетъ творческую способность. Если ея импульсъ состоитъ въ стремленіи къ осуществленію моментовъ красоты, то творчество есть изящное по преимуществу; и оно, при ближайшемъ анализѣ, оказывается болѣе самостоятельнымъ, принадлежитъ къ высшему порядку. Научное творчество состоитъ въ томъ, что человѣческій умъ открываетъ законы міозданія въ его различныхъ областяхъ. Оно предполагаетъ большую мыслительную силу; но результаты его ведутъ только къ знанію и пониманію того, что̀ уже существовало отъ вѣка или развилось въ извѣстномъ направленіи.

Творчество.

Художественное же творчество (къ которому отчасти принадлежитъ и способность изобрѣтенія въ прикладныхъ сферахъ знанія) даетъ продукты, имѣющіе только нѣкоторую общую связь съ тѣмъ, что̀ уже существовало; но оно создаетъ новые объекты, имѣ-

ющіе самобытное существованіе; оно гораздо богаче синтетической работой. И если оно, по содержанію, имѣетъ своимъ источникомъ наши воспріятія того, что̀ уже существовало внѣ насъ и вошло въ наше сознаніе, то конкретные образы, форма, получающая такое значеніе въ области красоты, принадлежатъ прямо творческому процессу нашей души.

Непроизвольность и безсознательность.

Все, что̀ мы находимъ въ новѣйшей опытной психологіи болѣе научнаго по вопросу о творческой способности, устанавливаетъ ея непроизвольность и въ извѣстной степени безсознательность. Эти выраженія очень часто употребляются неправильно. Ихъ смѣшиваютъ или придаютъ имъ не вполнѣ точный смыслъ. Нельзя утверждать, что всякая творческая дѣятельность безсознательна, на всемъ своемъ протяженіи. Разъ мы выражаемъ творческую идею въ той или иной формѣ — мы уже вполнѣ сознаемъ ее. Но моментъ сознанія есть только доказательство того, что предварительная внутренняя работа, назрѣвавшая въ видѣ идей или образовъ, въ данную минуту докладывается нашему «я». Работа эта происходила въ нашемъ мозгу, накоплялась помимо нашей воли и за весь этотъ предварительный періодъ была болѣе или менѣе несознательная.

Неожиданность.

Другой признакъ творчества — неожиданность — въ новѣйшее время врядъ ли кѣмъ-нибудь серьезно оспаривается. Творческій процессъ тѣмъ и отличается отъ обыкновеннаго разсудочнаго, что на него не имѣетъ прямого воздѣйствія наша воля. На этомъ и основывается глубокое различіе между обыкновенными умственными способностями и творческимъ дѣломъ. Ни умъ (разсудокъ) въ тѣсномъ смыслѣ, ни знаніе, ни терпѣніе не могутъ замѣнить тѣхъ свойствъ, которыя сказываются въ творчествѣ. Еще въ научной области упорное преслѣдованіе одной какой-нибудь задачи мо-

жетъ въ извѣстной степени замѣнять даровитость, и поговорка, по которой терпѣніе и геній—одно и то же, еще повторяется сочувственно тѣми, кто не желаетъ признавать непроизвольность творчества. Но въ области красоты самое сильное напряженіе волевого характера не можетъ создавать, само по себѣ, идей и образовъ, складывающихся въ конкретное цѣлое: вся творческая исторія культурнаго человѣчества доказываетъ это.

Другое дѣло искусство и мастерство въ тѣсномъ смыслѣ — два термина, которые безпрестанно смѣшиваютъ съ изящнымъ творчествомъ, между тѣмъ какъ, при всей ихъ связи, они вовсе—не одно и то же. Изящному искусству и художественному мастерству можно еще въ большей или меньшей степени научиться. Но и тотъ и другой термины вовсе не обнимаютъ собою все понятіе красоты. Они обозначаютъ дальнѣйшую работу и составляютъ лишь—осуществленіе творческихъ замысловъ. Но и для нихъ необходимо присутствіе того, что̀ называютъ дарованіемъ или талантомъ, т.-е. извѣстныхъ прирожденныхъ способностей, помогающихъ развитію вкуса и пріобрѣтенію тѣхъ навыковъ, безъ которыхъ немыслимъ сколько-нибудь выдающійся художникъ въ какой бы то ни было отрасли изящнаго. Искусство и мастерство. Талантъ.

Мы сказали уже, что до послѣдняго времени изящная литература новой эпохи изучалась всего чаще какъ продуктъ творчества и художественнаго мастерства отдѣльныхъ писателей. Безъ такого обслѣдованія индивидуальнаго характера обойтись нельзя; но пора не только приводить выдающихся творцовъ и дѣятелей въ этой области прекраснаго въ связь съ общимъ процессомъ культурнаго развитія данной эпохи (съ чѣмъ въ свое время выступилъ Тэнъ и соціологическая Собирательный творческій процессъ.

школа художественной критики), но и взглянуть на творческое дѣло и самыхъ выдающихся дарованій, какъ на моменты особенной эволюціи собирательной эсто-психической жизни цѣлаго ряда генерацій. Такой способъ обработки уже примѣняется въ исторіи эволюціи точной науки и философіи, гдѣ характеристика творчества ученыхъ и философовъ служитъ синтетическому изложенію хода изысканій и идей. Поэтому, необходимо прослѣдить развитіе замысловъ и конкретныхъ образовъ въ извѣстный періодъ, показывая какъ происходилъ все возрастающій захватъ жизни, т.-е. матеріала художественнаго воспроизведенія, какъ все развивалось взаимодѣйствіе авторскихъ художественно-творческихъ силъ и документальной дѣйствительности. Тутъ пріемы критики должны вести и къ болѣе детальному опредѣленію выработки художественнаго мастерства— формы, во всѣхъ ея многообразныхъ проявленіяхъ.

Если признать неизбѣжность эволюціи и въ природѣ, и въ собирательной психіи человѣка, то она должна быть указана критикой и въ построеніи художественныхъ произведеній, въ возрастающемъ богатствѣ языка, въ ритмѣ фразы, въ краскахъ, въ пріемахъ портретной живописи, въ описаніяхъ природы и во всемъ, что относится къ участію личности автора, ея настроеній и намѣреній.

Красота сама по себѣ.

Въ этомъ введеніи мы должны коснуться и высшаго значенія красоты самой по себѣ, въ собирательной психіи современнаго культурнаго человѣчества.

Довольно долго въ нашей критикѣ и публикѣ «красота», какъ самостоятельный моментъ человѣческой психіи, находилась какъ бы въ загонѣ. Самое слово «эстетика» получило отрицательный, почти бранный оттѣнокъ. Но и на западѣ, гдѣ за послѣднія 30—40 лѣтъ утилитаризмъ не господствовалъ такъ во взглядахъ,

какъ у насъ, идея значенія красоты утрачивала тотъ философскій и даже этическій интересъ, какой она имѣла съ конца XVIII-го вѣка, среди германскихъ мыслителей, поэтовъ и критиковъ. Великому кенигсбергскому мыслителю область красоты обязана той оцѣнкой, которая, благодаря авторитету Канта, вошла въ дальнѣйшія эстетическія понятія цѣлаго ряда поколѣній. У нѣмецкихъ романтиковъ, подъ вліяніемъ идей Шеллинга, красота получила всеобъемлющее значеніе. Но и раньше, въ художественномъ пантеизмѣ Гёте и въ восторженномъ лирическомъ субъективизмѣ Шиллера, нота красоты звучала сильнѣе всѣхъ другихъ. Въ идеалистической системѣ Гегеля эстетика была обработана и какъ область положительнаго знанія, и какъ часть философской системы, съ полнымъ признаніемъ независимости художественнаго творчества и его превосходства надъ красотой природы. Даже творецъ безпощаднаго пессимизма нашего вѣка — Шопенгауеръ, и тотъ находитъ въ области прекраснаго самую высшую и примиряющую суть бытія, какъ нѣкоторый противовѣсъ страданіямъ, которыя вызываетъ воля съ ея страстями и безъисходными противорѣчіями.

Подъ вліяніемъ разныхъ преходящихъ интересовъ, направленій и вкусовъ значеніе красоты въ жизни культурнаго общества затемнялось; но ея психическая основа, т.-е. потребность въ прекрасномъ, оставалась незыблемой, несмотря на то, что до сихъ поръ не рѣшенъ еще окончательно вопросъ: въ чемъ заключается самая природа красоты?

По странному противорѣчію, большинство тѣхъ, кто считаетъ себя сторонниками научныхъ воззрѣній, держатся еще чисто субъективнаго взгляда на красоту, т.-е. отрицаютъ ея присутствіе въ чемъ бы то ни было, внѣ нашего душевнаго «я», не признаютъ во внѣшней природѣ никакихъ элементовъ прекраснаго и доказы-

ваютъ, что мы сами творимъ красоту. Напротивъ, сторонники идеалистическихъ воззрѣній склонны къ признанію принципа красоты и внѣ нашего «я».

Здѣсь не мѣсто подвергать эту распрю подробному разбирательству. Но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя уклоняться отъ формулированія нѣкоторыхъ итоговъ. Намъ кажется, что потребность въ прекрасномъ, развивавшаяся въ душѣ человѣка, не можетъ быть оторвана отъ того, что̀ происходитъ и внѣ его. Еслибъ между нашимъ «я» и внѣшнимъ міромъ была въ этомъ смыслѣ пропасть, тогда мы никакимъ образомъ не могли бы удовлетворить нашей потребности въ прекрасномъ, да и она врядъ ли бы развилась только изнутри себя. Мы находимъ, напротивъ, постоянное и все возрастающее взаимодѣйствіе и соотношеніе; точно такъ же, какъ и во всѣхъ другихъ сферахъ психической жизни.

Обыкновенно говорятъ, что въ природѣ нѣтъ ни красоты, ни безобразія, ни красокъ, ни цвѣтовъ. Быть можетъ, оно и такъ, но такое отрицаніе позволительно допускать не въ абсолютномъ значеніи. Конечно, краски, цвѣта и звуки нуждаются для своего проявленія въ извѣстномъ воспринимающемъ организмѣ, т.-е. въ человѣческой біо-психіи. Но изъ этого не вытекаетъ, чтобы во внѣшнемъ мірѣ не происходили измѣненія, о которыхъ намъ и докладываетъ наше «я». Наша творческая способность можетъ быть и не въ одной области красоты; но развѣ открытіе закона природы допустимо безъ полнѣйшаго и постояннаго соотношенія между нашей воспринимающей и мыслительной способностью и тѣмъ, что̀ происходитъ въ природѣ? Вѣдь и другія области нашей душевной жизни, и другія потребности, напр., область морали—не существуютъ въ природѣ внѣ насъ; а между тѣмъ это не мѣшало развитію нравственныхъ идей, понятій и принциповъ, созданію цѣлой доктрины, цѣлой философской области, которую мы на-

зываемъ этикой. Такъ точно и наукъ въ природѣ не существуетъ, а дѣйствуютъ въ ней только извѣстныя энергіи, силы, и соотношеніе этихъ силъ, которыя нашъ умъ призванъ изслѣдовать и открывать, и заносить въ разныя области знанія подъ именемъ законовъ.

Стало-быть, неразумно было бы не признавать нѣкоторой органической связи между нашей потребностью въ изящномъ и тѣми элементами внѣшняго міра, которые способствовали развитію и закрѣпленію этой потребности.

Какъ бы ни расширялись предѣлы дѣйствительности, которую творчество захватываетъ, какіе бы ни были импульсы, побуждающіе творца-художника браться за кисть или перо, все, чѣмъ человѣчество живетъ въ данную минуту, можетъ быть переработано какъ матеріалъ красоты, который этимъ самымъ пріобрѣтаетъ значеніе высшаго момента духовной жизни.

Художественныя особенности романа.

Въ изящной литературѣ, въ такой ея области, какъ романъ новой эпохи, мы какъ разъ и находимъ тотъ видъ творчества, въ которомъ сліяніе съ жизнью, во всѣхъ смыслахъ, происходитъ въ возрастающей прогрессіи. Въ романѣ внѣшняя природа и матеріальная обстановка жизни могутъ быть воспроизводимы одновременно со всѣми оттѣнками внутренней психіи человѣка. И никакая другая форма литературнаго воспроизведенія, не исключая и лирики въ тѣсномъ смыслѣ, не представляетъ собою такого широкаго поля творческой работы, для изображенія психической жизни современнаго общества. Романъ вбираетъ въ себя, въ той фазѣ развитія, до какого онъ дошелъ, всѣ рессурсы трехъ установленныхъ формъ поэтическаго творчества: эпоса, лирики и драмы, представляя собою разновидность эпическаго творчества.

И здѣсь не лишне будетъ опредѣлить: слѣдуетъ ли

считать романъ его родомъ (genus) или видомъ (species)? Брюнетьеръ, задавшійся мыслью прослѣдить эволюцію различныхъ областей литературы, употребляетъ выраженіе genre, т.-е. родъ. Подъ это обозначеніе подходятъ у него и критика, и лирическая поэзія, и драма, и романъ. Но съ такой номенклатурой трудно согласиться. Лирика, эпосъ, драма—вотъ настоящіе родà поэтическаго творчества; между тѣмъ какъ романъ, подходя подъ рубрику эпоса, есть только его видъ. Мы, по крайней мѣрѣ, думаемъ, что его можно считать видомъ безъ всякой натяжки; разновидностями его будутъ: повѣсть (новелла), разсказъ, очеркъ. И, считая романъ за видъ опредѣленнаго рода поэтическаго творчества, мы этимъ самымъ облегчимъ задачу изслѣдованія, руководимаго эволюціоннымъ принципомъ. Если уже проводить параллель съ естествознаніемъ и съ тѣмъ, что̀ называютъ «дарвинизмомъ», то не нужно забывать, что великій англійскій натуралистъ занимался происхожденіемъ «видовъ». Это не мѣшаетъ признавать въ романѣ такую форму литературнаго творчества, которая и съ эстетической точки зрѣнія должна была добиться того преобладанія, какое она имѣетъ въ XIX-мъ вѣкѣ.

Будущее романа. Не забѣгая впередъ, не позволяя себѣ никакихъ пророчествъ и предсказаній, мы думаемъ, что романъ, какъ отдѣльный видъ эпическаго творчества, не можетъ застыть въ однѣхъ и тѣхъ же рамкахъ, что и онъ, повинуясь общему закону, будетъ измѣнять свои видовые признаки. Ни ему и никакой другой формѣ, человѣческаго творчества нельзя поставить какіе-либо предѣлы. Мы видимъ, что въ области науки, которая является также продуктомъ самобытной душевной дѣятельности человѣка, происходитъ непрерывный ростъ, которому нельзя положить предѣловъ, потому что и природа и во времени, и въ пространствѣ является без-

конечной. Правда, въ дѣлѣ красоты и изящнаго творчества человѣкъ ограниченъ своими психическими способностями; но и онѣ, въ свою очередь, подлежатъ развитію. Эти способности развиваются по мѣрѣ нарастанія потребностей; а потребностямъ опять-таки нѣтъ границъ. Единственный предѣлъ въ данномъ случаѣ, это—своеобразная природа того удовлетворенія, которое мы называемъ эстетическимъ наслажденіемъ или восторгомъ; но ничто не позволяетъ намъ утверждать, что въ этой области культурное человѣчество испробовало и испытало все, на что̀ оно только способно. Другое дѣло—предвидится ли обратный ходъ въ эволюціи романа, какъ отдѣльнаго вида эпическихъ произведеній. Онъ возможенъ, какъ возможно и даже неизбѣжно ослабленіе всякаго органическаго процесса. Очень вѣроятно, что романъ будетъ постепенно превращаться въ какой-либо другой видъ поэтическаго творчества.

Вотъ почему врядъ ли позволительно считать нѣкоторыя произведенія въ этой области шедёврами безусловно для всѣхъ эпохъ и народовъ, а не для даннаго только періода развитія. И опять-таки мы думаемъ, что идея эволюціи врядъ ли совмѣстима съ признаніемъ вообще безусловныхъ шедёвровъ, въ какой бы то ни было области.

И наша задача будетъ вполнѣ исчерпана, если мы хотя сколько-нибудь расчистимъ почву для дальнѣйшихъ изслѣдователей исторіи развитія этого преобладающаго вида изящной литературы, который долженъ свершить свою эволюцію въ полномъ соотвѣтствіи съ движеніемъ и ростомъ, а затѣмъ перерожденіемъ и паденіемъ всей дѣятельности человѣческой души, зависящей отъ судебъ общей органической жизни на нашей планетѣ.

Это предположеніе находится въ связи съ спеціальнымъ вопросомъ о соціологическомъ элементѣ въ развитіи всего того творческаго дѣла, къ какому способно человѣчество.

Соціологическій принципъ.

Въ недавнее время въ западной эстетико-философской литературѣ, особенно во Франціи, явились убѣжденные защитники соціологическаго принципа въ примѣненіи его къ художественному творчеству. Безвременно умершій французскій мыслитель Гюйо (которому, кстати сказать, удалось заинтересовать нашу критику и публику своей книгой «L'art au point de vue sociologique») расширилъ до крайнихъ предѣловъ источники прекраснаго. Нами была дана, въ свое время, посильная оцѣнка другого его сочиненія «Les problèmes de l'éstetique contemporaine». Этюдъ этотъ помѣщенъ былъ въ «Вѣстникѣ изящныхъ искусствъ» 1889 г. Въ новѣйшемъ и весьма объемистомъ сочиненіи Жана Изулè «La cité moderne. Métaphysique de la sociologie» [1]) мы находимъ попытку доказать, что вся творческая дѣятельность человѣчества, создавшая историческую культуру, а въ томъ числѣ и область изящнаго творчества, обязана своимъ происхожденіемъ общежитію,— тому, чтò выражается французскимъ словомъ «la cité». По толкованію этого автора выходитъ, что душа человѣческая, взятая какъ совокупность творческой дѣятельности, представляетъ собою дальнѣйшее развитіе душевныхъ способностей, вызванныхъ къ жизни общежительнымъ инстинктомъ. Другими словами, безъ ассоціаціи отдѣльные индивиды никогда бы не доработались до того, чтò мы видимъ въ эволюціи науки, мышленія и художественнаго творчества. Эта точка зрѣнія, способная вести здѣсь и тамъ къ преувели-

[1]) Paris 1895—1896 (два изданія, изъ которыхъ второе съ расширеннымъ введеніемъ).

ченнымъ и даже парадоксальнымъ мнѣніямъ, въ основѣ своей нисколько не противорѣчитъ признанію коренной органической связи, существующей между развитіемъ душевныхъ способностей отдѣльнаго человѣка и эволюціей его соціальной общительности, его коллективной жизни. И никакой истинный защитникъ самостоятельнаго элемента красоты въ жизни культурнаго человѣка не станетъ отрицать этой связи. Но какъ бы ни было велико вліяніе извѣстныхъ общежительныхъ формъ на ходъ развитія науки, мышленія и прекраснаго творчества—основнымъ грунтомъ будетъ все-таки же единичная и собирательная психія человѣка, доработавшаяся до настоящаго творчества въ различныхъ своихъ областяхъ и въ нашемъ случаѣ—въ области художественной литературы.

Слѣдовательно, признавая полную законность того интереса, который новѣйшіе изслѣдователи области прекраснаго выказываютъ въ сторону соціологическаго принципа, мы остаемся того мнѣнія, что психологическая почва, въ обширномъ и въ тѣсномъ смыслѣ, должна быть краеугольнымъ камнемъ всякаго изслѣдованія человѣческаго творчества.

Заканчиваемъ наше введеніе болѣе подробнымъ разборомъ еще двухъ формулъ, играющихъ роль въ художественно-литературной критикѣ. Терминъ—«творчество»—при всей своей общности—совершенно опредѣленный. И когда его импульсомъ, орудіемъ и цѣлью является особенная основная способность человѣческой души воспринимать красоту и наслаждаться ею—мы имѣемъ предъ собою обособленную сферу творческаго духа, продуктами которой являются произведенія, немыслимыя внѣ этой особенной функціи нашей души.

Кто раздѣляетъ эти воззрѣнія, тотъ этимъ самымъ освобождается отъ необходимости вдаваться въ безплодныя препирательства по поводу двухъ формулъ,

которыя до сихъ поръ всѣ утилитаристы и моралисты, припускающіе себя къ области прекраснаго, бросаютъ, въ видѣ чуть не бранныхъ кличекъ, тѣмъ, кого они считаютъ своими противниками. Эти двѣ формулы—«чистое искусство» и «искусство для искусства». Первая изъ нихъ давно уже сдана въ архивъ, въ томъ смыслѣ, что за нее никто не держится, по крайней мѣрѣ среди тѣхъ, кто признаетъ необходимость серьезнаго метода въ изученіи области изящнаго творчества. «Чистаго искусства», отрѣшеннаго отъ жизни, не было, нѣтъ въ настоящее время и не будетъ никогда. Да и самое слово искусство, находящееся въ обѣихъ этихъ формулахъ, слѣдовало бы давнымъ-давно отбросить, какъ подающее поводъ къ очевидному недоразумѣнію. Мы знаемъ, что искусство или, другими словами, художественное мастерство — артистическое умѣнье относиться ко всевозможнымъ сторонамъ творческой дѣятельности человѣка, а не къ одной только сферѣ прекраснаго; оно можетъ быть и чисто техническаго, утилитарнаго характера. Допустимъ гораздо болѣе точный терминъ творчество съ необходимою прибавкою слова «изящное» или «прекрасное», потому что только этотъ видъ творчества и составляетъ предметъ эстетическаго изученія. И прекрасное творчество не можетъ быть чистымъ, т.-е. независимымъ въ своемъ развитіи отъ всѣхъ сторонъ психо-соціальной жизни культурнаго человѣчества. Но какъ самостоятельная область душевной дѣятельности, оно нуждается въ такомъ же самостоятельномъ обслѣдованіи.

Отжившія опредѣленія.

И другая формула—«искусство для искусства»—въ настоящую минуту не что иное, какъ полемическій лозунгъ, въ которомъ сторонники извѣстнаго направленія видятъ, до сихъ поръ, нѣчто если не лишенное смысла, то крайне ограниченное и въ нравственномъ отношеніи предосудительное. Въ этой формулѣ опять-

таки слову «искусство» придается слишкомъ спеціальный смыслъ, и не у насъ только, а на всѣхъ европейскихъ языкахъ. Еслибъ мы подставили выраженіе «творчество», то эта формула получила бы гораздо болѣе опредѣленный и вѣрный смыслъ. И тогда она была бы только лишнимъ образчикомъ тавтологіи. Но неудачность такого выраженія, освященнаго традиціей, не мѣшаетъ признать, что мысль, положенная въ его основаніе, вѣрна, если мы будемъ разумѣть подъ этимъ изученіе своеобразной области души человѣческой, индивидуальной или коллективной, въ которомъ она является главнымъ объектомъ. Въ такомъ смыслѣ формула могла бы быть принята и служить даже девизомъ для всѣхъ тѣхъ, кто смотритъ на область прекраснаго, какъ на нѣчто и само себѣ довлѣющее. Еслибъ мы употребили формулу: «зрѣніе для зрѣнія» или «слухъ для слуха», понимая подъ этимъ необходимость самостоятельнаго изслѣдованія той и другой сферы нашей психо-физіологической жизни, то конечно никто бы не сталъ противъ нихъ протестовать. И та, и другая функціи нашего организма, находясь въ непосредственной связи съ питаніемъ и съ общимъ устройствомъ нервной системы, имѣютъ свои особенные, имъ только принадлежащіе аттрибуты, свою первенствующую цѣль, которую нельзя смѣшивать ни съ какими другими функціями растительной и животной организаціи.

Мы позволяемъ себѣ держаться той вѣры, что въ грядущемъ столѣтіи всѣ такія распри, недоразумѣнія, лживыя или устарѣлыя формулы, клички и лозунги слиняютъ, будутъ окончательно сданы въ архивъ, и поле изслѣдованія области изящнаго творчества, во всѣхъ его частяхъ, сдѣлается достояніемъ тѣхъ, кто руководится методомъ, ведущимъ къ цѣльности научно-философскаго пониманія.

Точно такъ же и вопросъ объ исторіи литературы,

(куда развитіе современнаго романа входитъ, какъ одна изъ существенныхъ составныхъ частей), долженъ будетъ въ ближайшемъ будущемъ получить болѣе прочное обоснованіе. До послѣдняго времени и большинство трудовъ по исторіи новѣйшей изящной литературы носили на себѣ слишкомъ монографическій характеръ, не были достаточно объединяемы общностью принциповъ и методовъ работы. Но идея болѣе синтетическаго изученія исторіи новѣйшей литературы начинаетъ брать верхъ, и многіе изслѣдователи, и на западѣ, и у насъ, признаютъ уже умѣстность и плодотворность изученія совокупности творческихъ произведеній литературы различныхъ европейскихъ народовъ въ данную эпоху.

Мнѣнія русскихъ ученыхъ. Оставляя болѣе подробный анализъ для главъ, гдѣ мы займемся эволюціей критики и эстопсихологіи публики, мы укажемъ здѣсь на нѣсколько мнѣній отечественныхъ ученыхъ, писавшихъ, за послѣднюю четверть вѣка, на эти темы, начиная съ такого авторитетнаго изслѣдователя, какъ академикъ Александръ Веселовскій. Мы имѣемъ, какъ разъ, на протяженіи двадцати пяти лѣтъ, два документа, показывающіе какъ этотъ ученый, посвятившій всю свою жизнь изученію изящной литературы культурныхъ народовъ, формулировалъ свои основные взгляды. Это, во-первыхъ—лекція «О методѣ и задачахъ исторіи литературы, какъ науки» [1], и затѣмъ написанный двадцать слишкомъ лѣтъ спустя этюдъ «Введеніе въ историческую поэтику» [2]. Въ лекціи мы находимъ слѣдующее опредѣленіе, которое показываетъ въ авторѣ сторонника соціологическаго принципа, что̀ не мѣшало ему быть неутомимымъ и убѣжденнымъ обслѣдователемъ самостоятельной творческой дѣятельности человѣка, сказавшейся въ сферѣ изящной литературы.

---

[1]) Ж. М. Н. П. CLII, отд. 2-й. 1872 г.

[2]) Тамъ же. 1894 г. Май.

Первое по времени опредѣленіе такое: «Это—исторія общественной мысли, насколько она выразилась въ движеніи философскомъ, религіозномъ и поэтическомъ, и закрѣплена словомъ». Тутъ, очевидно, авторъ разумѣетъ всю совокупность литературнаго творчества, въ которомъ чисто поэтическое, изящное занимаетъ свое опредѣленное и самостоятельное мѣсто.

А во «Введеніи въ историческую поэтику» академикъ Веселовскій называетъ изслѣдованіе развитія изящнаго творчества «исторіей общественной мысли въ образно-поэтическомъ переживаніи и выражающихъ его формахъ».

Ни у него, ни у другихъ русскихъ спеціалистовъ по исторіи всемірной литературы мы—къ сожалѣнію—не находимъ вполнѣ яркаго и смѣлаго признанія того, что область прекраснаго, въ литературной исторіи культурныхъ народовъ, представляетъ собою нѣчто, имѣющее самостоятельную цѣль, связанное главнымъ образомъ съ удовлетвореніемъ потребности въ прекрасномъ. Такъ, напр., въ лекціяхъ профессора Н. П. Дашкевича, подъ заглавіемъ «Постепенное развитіе науки исторіи литературы и современныхъ ей задачъ» (Кіевъ. 1877 г.) мы читаемъ такое опредѣленіе: «Исторія литературы есть исторія самостоятельной творческой и органической переработки изъ сплава въ душѣ человѣка данныхъ *точнаго знанія* и приспособленія ихъ къ другимъ высшимъ потребностямъ человѣка».

Очевидно, что тутъ мы имѣемъ дѣло съ взглядомъ, по которому и художественное творчество въ области литературы оцѣнивается постольку, поскольку оно служитъ другимъ потребностямъ человѣка. Вотъ и еще опредѣленіе: «Законы, уясняемые исторіей литературы, должны, во-первыхъ, формулировать посильное развитіе душевныхъ силъ и дѣятельностей, участвующихъ въ созданіи литературныхъ произведеній и проявляю-

щихся въ нихъ, параллельно съ ихъ движеніемъ общему движенію жизни... Во-вторыхъ, сравнительное изученіе литературъ должно прояснить законъ выраженія внутренней жизни человѣка въ литературѣ... Въ-третьихъ, законъ развитія видовъ и формъ литературной дѣятельности и ихъ взаимнаго отношенія...»

Эта третья задача и есть какъ разъ задача нашей книги, но, формулируя ее довольно ясно, авторъ все-таки не показываетъ: въ какой степени ставитъ онъ область изящнаго творчества первенствующимъ предметомъ изслѣдованія.

Затѣмъ въ лекціи профессора А. И. Кирпичникова въ «Историческомъ Вѣстникѣ» 1886 г., отчасти перепечатанной въ его «Очеркахъ по исторіи новой литературы», появившихся въ 1896 г., мы читаемъ: «Задача нашей науки вывести общіе незыблемые законы, по которымъ совершается движеніе человѣческой мысли, внутренній процессъ человѣчества. Стало-быть, эта наука есть отдѣлъ соціологіи, и если не самый важный, то одинъ изъ важнѣйшихъ отдѣловъ».

Такъ высказываются спеціалисты. Изъ этихъ опредѣленій людей, считающихся вполнѣ компетентными, вытекаетъ главнымъ образомъ то, что вопросъ о задачахъ и методахъ занимаетъ каждаго серьезнаго изслѣдователя, но руководящіе взгляды на область изящнаго литературнаго творчества показываютъ все-таки большее или меньшее подчиненіе настроеніямъ общественно-нравственнаго характера. Мы не видимъ тутъ безусловно-преобладающаго интереса къ развитію того самобытнаго міра человѣческой душевной дѣятельности, который имѣлъ и будетъ имѣть самостоятельную жизнь, вліялъ и будетъ вліять на судьбы культурнаго человѣчества, по крайней мѣрѣ столько же, сколько на него вліяли другія стороны творческой дѣятельности человѣка, относящейся

къ его общественнымъ, моральнымъ и религіознымъ интересамъ.

Если даже въ лекціяхъ и этюдахъ, гдѣ спеціалисты по исторіи всемірной литературы высказываютъ свои professions de foi, мы не находимъ яркаго преобладанія психо-эстетическаго объекта изслѣдованія, то въ обыкновенныхъ компендіяхъ, учебникахъ, большихъ монографіяхъ и многотомныхъ сочиненіяхъ, (при всемъ богатствѣ ихъ фактическаго содержанія и основательности эрудиціи) мы должны до сихъ поръ довольствоваться или фактическими изысканіями формальнаго характера, или же обобщеніями, въ которыхъ изящное творчество (въ настоящемъ случаѣ художественная литература) служитъ только средствомъ для опредѣленія развитія другихъ культурныхъ сторонъ жизни даннаго народа или данной эпохи. И намъ сдается, что до тѣхъ поръ оно будетъ идти такъ, а не иначе, пока отдѣльные рода и виды изящнаго творчества не будутъ изучаемы на болѣе прочной почвѣ психо-эстетической.

Наша программа.

Приступая теперь къ нашей характеристикѣ эволюціи западно-европейскаго романа новой эпохи, мы въ этомъ трудѣ хотимъ держаться программы, не имѣющей почти ничего общаго съ обыкновенными рубриками и дѣленіями на періоды,—программы, свободной отъ тенденціозности и отъ обязательныхъ формулъ, и не заключающей въ себѣ одного лишь чередованія отдѣльныхъ критико-біографическихъ оцѣнокъ выдающихся писателей.

Послѣ главы, гдѣ будетъ набросана, въ крупныхъ чертахъ, исторія развитія литературно-критическихъ идей и пріемовъ, вмѣстѣ съ указаніемъ на роль публики, на ростъ ея взглядовъ, симпатій и вкусовъ— мы должны будемъ (прежде чѣмъ опредѣлять главнѣйшія междулитературныя вліянія, т.-е. представлять картину взаимныхъ воздѣйствій собирательной творческой

дѣятельности въ изящной литературѣ тѣхъ европейскихъ народовъ, какіе мы выбрали) задѣть вопросъ о взаимодѣйствіи психическихъ и соціологическихъ элементовъ въ дѣлѣ художественнаго творчества. Это будетъ служить темой главѣ, носящей заглавіе: «Жизнь и творчество». И тогда только мы въ состояніи будемъ характеризовать движеніе художественныхъ творческихъ замысловъ за цѣлые полвѣка, показывая въ этой главѣ, какъ творческая сила западно-европейскаго человѣчества, въ лицѣ самыхъ крупныхъ дарованій, органически развивалась, преслѣдуя свои задачи и вбирая въ себя, все больше и больше, жизненные элементы дѣйствительности. Развитіе пріемовъ художественнаго мастерства должно составить предметъ особеннаго обслѣдованія той области литературно-художественной дѣятельности, въ которой выступаютъ уже болѣе разсудочные и умышленные пріемы, руководимые настроеніями и вкусами даннаго момента. За этими этюдами пойдетъ изслѣдованіе того, какъ личность и судьба писателей сказались въ ихъ творческой дѣятельности, въ особенностяхъ ихъ авторскаго мастерства, въ ихъ отношеніяхъ къ своей эпохѣ и къ современной имъ публикѣ.

Всѣ эти предварительные этюды, объединенные общностью метода, дадутъ бóльшую возможность намѣтить то, что̀ мы называемъ главными вѣхами въ эволюціи западнаго романа новой эпохи, разумѣя подъ этимъ тѣ отдѣльныя произведенія, которыя знаменовали собою, каждое по-своему, извѣстный шагъ впередъ: по творческимъ замысламъ, по художественнымъ достоинствамъ формы, по артистическому мастерству работы. Заключительная глава должна содержать въ себѣ итоги, обоснованные на всѣхъ предыдущихъ выводахъ отдѣльныхъ этюдовъ.

Такова программа обоихъ самостоятельныхъ то-

мовъ сочиненія. Это чередованіе главъ, изъ которыхъ каждая занимается извѣстнымъ вопросомъ или частью цѣлаго, сопряжено съ нѣкоторыми неудобствами—мы ихъ хорошо сознаемъ,—главнымъ образомъ съ тѣмъ, что придется, въ различныхъ главахъ, касаться, въ извѣстномъ порядкѣ, родственныхъ и сходныхъ мотивовъ. Но такой способъ обработки матеріала избавляетъ насъ зато отъ рутины двоякаго рода: подгонять и авторовъ, и ихъ произведенія подъ нѣкоторыя рубрики, дѣлать ихъ обязательными участниками тѣхъ или иныхъ движеній, или же ограничиваться пріемами критико-біографическаго характера, писать характеристики отдѣльныхъ авторовъ, выдѣляя ихъ болѣе или менѣе изъ всего теченія литературнаго творчества въ извѣстные періоды, другими словами, жертвуя частями цѣлому. Намъ кажется, что только расчленяя исторію развитія даннаго рода или вида изящной литературы на самые главные элементы, можно легче разобраться во всемъ матеріалѣ, особенно если имѣть первенствующимъ предметомъ изслѣдованія ту сторону человѣческой психіи, которая доразвилась до художественной красоты въ творческомъ движеніи человѣчества новой эпохи.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ВЪ XIX ВѢКѢ.

Идеи XVII вѣка.—Нѣмцы.—Гердеръ.—Историческая школа.—Гегель.—Протесты противъ абсолютовъ.—Сравнительный методъ.—Французское движеніе.—Руссо.—Г-жа Сталь. — Шатобріанъ. — Романтики юной Франціи.—Эклектики 30-хъ годовъ. — Кузенъ. — Вильменъ. — С.-М.-Жирарденъ и Низаръ.—Сентъ-Бёвъ.—Сентъ-Бёвъ о Тэнѣ.—Ипполитъ Тэнъ.—Методъ Тэна.—Положительныя стороны метода Тэна.—Научная критика.—Эннекенъ.—Брюнетьеръ. — Русскій эволюціонистъ. — Основныя идеи лекцій проф. Карѣева.—Проф. Карѣевъ и Брюнетьеръ, какъ эволюціонисты.—Антропологическая критика.—Книга Летурно.—Идеи Гюйо.—Соціологическій принципъ.

Нѣмецкая критика новой эпохи. — Геттнеръ.— Брандесъ. — Англійская критика.—Маколей.—Джонъ Морлей.—Мэтью Арнольдъ.—Проф. Поснэтъ.—Субъективный эстетизмъ.—Оскаръ Уайльдъ.—Итальянская критика.—А. де Губернатисъ.—Другіе критики.

Новѣйшая французская критика.—Субъективисты.—Эмиль Золя, какъ критикъ.—Бурже.—Профессора литературы.—Фаге́.

Романъ, какъ особый предметъ изслѣдованія. — Книга Губернатиса. — Кёртингъ.—Мильке.—Жильберъ. — Теорія романа. — Книга Шпильгагена.—Русскіе ученые.—Выводы.

Мы не будемъ заходить здѣсь слишкомъ далеко назадъ и ограничимся только упоминаніемъ о томъ критическомъ добрѣ, съ которымъ европейское мыслящее меньшинство кончало предъидущее столѣтіе.

Идеи XVII вѣка Вліяніемъ и на критику, и на публику еще продолжали пользоваться французскіе писатели, державшіеся своихъ абсолютныхъ взглядовъ на литературное творчество, своихъ приговоровъ безусловнаго вкуса. Англійскія и нѣмецкія идеи начинали, однакоже, овладѣвать

тѣмъ меньшинствомъ, которое къ XIX-му столѣтію будетъ давать тонъ.

На смѣну Франціи шла Германія съ такими умами и талантами, какъ Лессингъ и Гердеръ, но изъ этихъ двухъ нѣмцевъ Гердеръ былъ гораздо болѣе человѣкъ грядущаго столѣтія, чѣмъ Лессингъ, несмотря на ту репутацію, какую сдѣлали ему и въ его отечествѣ, и у насъ. Какъ это многимъ извѣстно, Лессингъ не переставалъ быть классикомъ, убѣжденнымъ и даже очень прямолинейнымъ послѣдователемъ аристотелевскихъ взглядовъ. Если онъ сталъ одинъ изъ первыхъ признавать Шекспира, творчество котораго мало подходило подъ рамки французскихъ классическихъ понятій, то онъ изучалъ его и зналъ менѣе, чѣмъ Гердеръ, на что есть несомнѣнныя указанія. И его «Литературныя письма», появившіяся въ 1759 г., имѣющія полное право на интересъ каждаго, кто занимается исторіей европейской критики, не знаменуютъ собою, однакоже, такого поворота въ пониманіи всего хода человѣческой культуры, какъ знаменитая книга Гердера «Идеи по философіи исторіи», въ которой онъ является предвозвѣстникомъ научно-историческаго метода, чрезъ какой должна была пройти и литературная критика, предшественникомъ всѣхъ тѣхъ мыслителей и ученыхъ, которые въ нашемъ столѣтіи создавали и создаютъ соціологію. И въ статьѣ о Шекспирѣ (1774 г.) онъ выступаетъ, какъ убѣжденный защитникъ всѣхъ тѣхъ освободительныхъ взглядовъ на литературное творчество, которымъ способствовала въ Германіи, въ концѣ прошлаго вѣка, все возраставшая репутація британскаго поэта.

Нѣмцы.

Гердеръ.

Романтическое движеніе въ художественно-литературной критикѣ начала нашего вѣка отразило на себѣ, какъ извѣстно, болѣе вліяніе философскихъ идей Фихте и Шеллинга, чѣмъ Канта (впервые обосновавшаго само-

стоятельность области прекраснаго), въ особенности въ лицѣ Фридриха Шлегеля. И все, что было существеннаго и менѣе односторонняго какъ у него, такъ и у его сверстниковъ—Жанъ-Поля Рихтера и Людвига Тика—находилось въ связи съ тѣмъ интересомъ, какой Гердеръ возбудилъ къ народной поэзіи, къ коллективному творчеству, которое съ половины XVII-го вѣка не удостоивалось вниманія со стороны тогдашнихъ критиковъ и составителей исторій литературы.

Историческая школа

Вотъ почему потребность въ методѣ историческаго изученія и привилась такъ въ Германіи уже въ первую половину XIX-го столѣтія, и сказалась въ цѣломъ рядѣ изслѣдованій по изящной литературѣ разныхъ эпохъ, во множествѣ монографій и цѣлыхъ исторій литературы, и по своему отечественному литературному творчеству, и по творчеству другихъ европейскихъ народовъ, считая въ томъ числѣ, и даже главнымъ образомъ, Шекспира, съ его многочисленными изслѣдователями, и въ строго ученой, и въ популярной формѣ. Труды такихъ литературныхъ критиковъ уже позднѣйшей эпохи, какъ Гервинусъ, Гедеке, Геттнеръ, Коберштейнъ, Юліанъ Шмитъ, Кёртингъ и т. д., и т. д., отражая на себѣ, въ смыслѣ направленія, философско-эстетическія идеи, господствовавшія въ поколѣніи каждаго изъ нихъ, отличаются всѣ болѣе или менѣе серьезностью пріемовъ, стремленіемъ расширить область изученія произведеній изящной литературы, приводя ихъ въ связь съ различными сторонами чисто интеллектуальной и общественной жизни Германіи и другихъ странъ.

Историческій методъ вывелъ нѣмецкую литературную критику изъ лѣса слишкомъ абсолютныхъ метафизическихъ обобщеній, въ который она попала, въ особенности съ тѣхъ поръ, какъ натуръ-философія Шеллинга стала вліять на эстетическіе взгляды нѣмецкихъ поэтовъ, беллетристовъ, критиковъ, истори-

ковъ литературы. Философское направленіе, получившее преобладаніе при Гегелѣ и вскорѣ послѣ него, благопріятствовало болѣе широкому взгляду на всѣ области искусства, въ томъ числѣ и на изящную литературу. Но въ художественно-литературныхъ критикахъ гегеліанской школы философскіе абсолюты слишкомъ преобладали, такъ что въ ихъ произведеніяхъ критика дѣйствительно превратилась въ служанку философіи (ancilla philosophiae). Это въ особенности сказалось, кромѣ его непосредственнаго ученика и почитателя, эстетика Фишера, у такихъ критиковъ, какъ Ульрици, Рётчеръ, въ значительной степени у Карьера, даже и у Куно Фишера. Но реакція противъ крайностей философскаго направленія началась уже давно въ Германіи, еще у первыхъ романтиковъ XIX-го вѣка, въ особенности у Жанъ-Поля Рихтера, который весьма ядовито нападалъ на эти излишества. Ему принадлежитъ знаменитое сатирическое выраженіе на счетъ трансцендентальной художественно-литературной критики, отъ которой область поэзіи получаетъ лишь нѣкоторое «полуничто» (ein halbes Nichts). Гегель.

Такъ же точно и Людвигъ Тикъ указывалъ на односторонность такого направленія: — какъ слишкомъ абсолютная философская критика дѣлала ея послѣдователей мало пригодными на то, чтобы отдаваться непосредственнымъ впечатлѣніямъ, переживать вмѣстѣ съ авторомъ всё, что̀ онъ силился создать своимъ творчествомъ. Протесты противъ абсолютовъ.

И эти протесты находились въ связи съ новыми трудами по народной поэзіи, по изученію ея памятниковъ, въ которомъ главной руководящей нитью былъ историческій методъ.

Мы это и видимъ въ получившихъ уже теперь классическую извѣстность сочиненіяхъ Гервинуса, Гедеке и Коберштейна по исторіи нѣмецкой поэзіи и ли-

тературы вообще. Въ то же время и Шекспиръ, сдѣлавшійся для нѣмецкой критики какъ бы оселкомъ ея прогрессивнаго развитія, получилъ въ трудахъ критико-исторической школы другое трактованіе, болѣе свободное отъ предвзятыхъ метафизическихъ идей. На этой почвѣ историческаго изученія развился и методъ сравнительный, помогающій болѣе глубокому опредѣленію междулитературныхъ вліяній, не только изъ одной страны въ другую, но и отъ одной расы къ другой, въ двухъ главныхъ направленіяхъ: въ изслѣдованіи такъ называемыхъ странствующихъ сюжетовъ и развитіи различныхъ литературно-творческихъ типовъ.

Сравнительный методъ.

Французское движеніе.

Нѣмецкіе взгляды и симпатіи, въ области литературной критики, на самомъ рубежѣ двухъ столѣтій, перешагнули черезъ Рейнъ и стали проникать во Францію; но первоначальный импульсъ новымъ критическимъ идеямъ въ нѣмецкомъ вкусѣ дали во Франціи не сами нѣмцы. Этотъ поворотъ начался на французской почвѣ.

Онъ идетъ опять-таки все отъ того же моралиста-революціонера, который поднялъ столько вопросовъ и страстно заявилъ столько протестовъ во второй половинѣ прошлаго вѣка. Это былъ Руссо. Французскіе изслѣдователи литературной критики, какъ, напр., Брюнетьеръ, справедливо говорятъ, что Руссо не былъ въ сущности критикомъ, и, несмотря на это, все-таки вліяніе его и въ этой области дало о себѣ знать. Онъ дѣйствовалъ больше своимъ примѣромъ, увлекая собственными произведеніями. Какъ романистъ (мы имѣемъ здѣсь преимущественно отношеніе критики къ роману), онъ выступилъ новаторомъ, не хотѣлъ знать строгихъ классическихъ правилъ и стѣсненій и ставилъ современную ему критику, когда она говорила о его произведеніяхъ, въ необходимость немного разобраться въ вопросахъ творчества, красоты, тѣхъ или иныхъ ху-

Руссо.

дожественныхъ и литературныхъ принциповъ. До него, и XVII, и весь почти XVIII вѣкъ, въ дѣлѣ художественно-литературной критики вѣрили, что такъ или иначе существуютъ извѣстныя твердыя правила; а сталобыть, необходимо признавать извѣстные авторитеты.

Руссо едва ли не первый стоялъ за принципъ относительности, который даже и Вольтеръ, при всемъ своемъ свободомысліи, не допускалъ въ вопросахъ изящной литературы; болѣе, чѣмъ Дидро.

Словомъ, Руссо ввелъ принципъ индивидуальности, онъ не хотѣлъ думать и чувствовать такъ, какъ всѣ, т.-е. подчиняться тому, что̀ авторитеты признавали абсолютно вѣрнымъ. Въ его лицѣ впервые явилось такъ ярко собственное «я» писателя. Его «Признанія» (Confessions) были по этой части чисто революціонной книгой. До него никто еще не говорилъ такъ о своемъ «я», съ такой смѣлостью и, на иной взглядъ, съ такимъ безстыдствомъ; и въ этомъ новомъ теченіи сидѣли главные задатки того, что̀ впослѣдствіи будутъ называть «романтизмомъ». Классики признавали типы въ различныхъ родахъ литературы и соотвѣтственныя правила, т.-е. какъ бы рецепты: писать въ такомъ или иномъ вкусѣ. Субъективизмъ Руссо значительно повалилъ все это. Не выступая какъ теоретикъ, онъ, въ своихъ литературныхъ произведеніяхъ, безпрестанно является защитникомъ того, что̀ впослѣдствіи стали признавать въ дѣлѣ творчества— т.-е. за свободу, за непроизвольность, за несогласимость истинно творческой работы съ предписаніями разсудка.

Въ его «Новой Элоизѣ» стоитъ прямо такое опредѣленіе: «La froide raison n'a jamais rien fait d'illustre».

Что̀ же это такое, какъ не принципъ, противоположный тому, чему училъ Буало?

Но замѣчательно, что такіе чисто-революціонные,

въ художественно-литературномъ смыслѣ, идеи и протесты, развившіеся въ началѣ второй половины XVIII-го столѣтія, дали настоящіе плоды только на рубежѣ двухъ вѣковъ; а во время революціи въ тогдашней литературѣ и искусствѣ господствовали совсѣмъ не такія ново-романтическія идеи, а напротивъ, исключительно и узко классическія, въ особенности на театрѣ.

Стòитъ только вспомнить, какія трагедіи драматурговъ, какъ Шенье, Арно, Легуве и т. д., ставились тогда и шли съ успѣхомъ.

Та же печать легла и на пластическія искусства.

Можно сказать, что подъ конецъ XVIII-го вѣка классицизмъ справлялъ свои послѣднія сатурналіи. Стòитъ только заглянуть въ книгу Мари-Жозефа Шенье «Tableau de la littérature française au XVIII-me siècle», чтобы увидать въ этомъ литературномъ критикѣ прямого продолжателя Вольтера и Лагарпа.

Г-жа Сталь. Вліяніе Руссо сразу сказалось въ руководящихъ идеяхъ Шатобріана и г-жи Сталь. Характерно то, что этотъ, въ сущности, демократическій переворотъ въ области критики, былъ проведенъ двумя личностями изъ высшаго общества. И оба они стали поборниками романтическихъ идей, хотя по своему умственному развитію и по воспитанію шли изъ двухъ лагерей: одинъ изъ сферы чистѣйшаго легитимизма, другая—изъ школы свободныхъ мыслителей и сантиментальныхъ просвѣтителей Франціи. И Шатобріанъ, и мадамъ де-Сталь не въ равной мѣрѣ освободились отъ традицій, тяготѣвшихъ надъ литературной критикой; Шатобріанъ гораздо менѣе, чѣмъ авторъ книги «О Германіи» и романа «Corinne». По своему положенію, связямъ и по матеріальнымъ средствамъ (что̀ касается г-жи Сталь) и тотъ, и другая могли быть гораздо смѣлѣе, чѣмъ обыкновенные профессіональные писатели. И этой свѣтской дамѣ прощали то, что она выдавала себя за ученицу Руссо, и

родовитому виконту не ставили въ вину многихъ вольностей мысли въ книгѣ «Генiй христiанства».

И Шатобрiанъ, и г-жа Сталь выступили въ своихъ книгахъ со всѣмъ обаянiемъ таланта и прекраснаго языка.

Оба они прошли чрезъ долю эмигрантовъ; одна много жила въ Германiи, другой имѣлъ возможность, ведя весьма тяжелую жизнь изгнанника въ Англiи, познакомиться съ ея литературой. Склонность къ путешествiямъ, которая была также проявленiемъ романтическаго духа, дала Шатобрiану матерiалъ для такихъ описанiй природы и такихъ лирическихъ излiянiй, которыя сами по себѣ составляли эпоху и вызывали необходимость совсѣмъ другого критическаго отношенiя къ области художественной прозы.

Въ началѣ своей карьеры Шатобрiанъ менѣе освободилъ себя отъ традицiй стараго режима, чѣмъ его знаменитая сверстница, и по природѣ своей онъ былъ не такъ смѣлъ, гораздо болѣе женщина, чѣмъ мужчина; тогда какъ въ г-жѣ Сталь преобладали именно мужскiя качества. Она, еще молодой женщиной, задумала книгу, въ которой желала привести въ связь изящную литературу съ общественной жизнью—задача, по тогдашнему времени, опять-таки чисто революцiонная, противорѣчащая всѣмъ прiемамъ, правиламъ и рецептамъ классической литературы и классической критики. Вотъ что̀ она говоритъ въ самомъ началѣ книги «La littérature, considerée dans ses rapports avec les institutions sociales»:

«Я задалась мыслью изслѣдовать: въ чемъ заключается влiянiе религiи, нравовъ и законовъ на литературу и каково, въ свою очередь, влiянiе литературы на религiю, нравы и законы. На французскомъ языкѣ существуютъ объ искусствѣ писателя и о правилахъ вкуса трактаты, не оставляющiе желать ничего лучшаго.

Но мнѣ кажется, что до сихъ поръ недостаточно изслѣдовали нравственныя и политическія причины, измѣняющія духъ литературы».

«Мнѣ кажется также, что до сихъ поръ недостаточно разсматривали то—какъ человѣческія способности послѣдовательно развивались въ знаменитыхъ произведеніяхъ различныхъ родовъ, какія были написаны съ Гомера до нашихъ дней».

Въ этой знаменательной тирадѣ вы находите, вмѣстѣ съ уступкой традиціонному вкусу, прямое заявленіе необходимости расширить область изученія изящной литературы, нѣчто прямо уже намекающее на признаніе законовъ эволюціи, и не только намекающее, но признающее возможность прямой связи между литературой и религіей, нравами и законами. Это и есть предвкусіе того, что̀ нынче называется соціологическимъ принципомъ въ изученіи изящнаго творчества.

Г-жа Сталь старалась, по мѣрѣ силъ, выполнить эту задачу, безусловно новую тогда, если не для всей Европы, то, по крайней мѣрѣ, для ея отечества. Хотя она и была выученицей просвѣтительныхъ философовъ XVIII вѣка, но не менѣе Шатобріана склонна была къ тому, чтобы расширить область поэзіи, освободить себя отъ традиціонныхъ запретовъ классической критики. До нея никто еще такъ не говорилъ въ печати о трагедіяхъ Шекспира, да никто такъ и не изучалъ ихъ. Вмѣсто того, чтобы держаться общихъ схемъ и опредѣленій и разсуждать только объ абсолютныхъ типахъ, г-жа Сталь, каждый разъ, съ небывалымъ интересомъ и пониманіемъ проникала во все то, что̀ есть въ произведеніяхъ Шекспира чисто британскаго. Такъ же точно она знакомилась и съ «Вертеромъ», и съ «Гецомъ Берлихингенъ»—Гёте. Изучая эти своеобразныя національныя произведенія, вѣрная въ этомъ протестамъ своего учителя Руссо, г-жа Сталь приво-

дила все произведеніе въ прямую связь съ его почвой. Хотя она еще не доработалась до взгляда, по которому литература является выраженіемъ общества, но она все-таки же вмѣстѣ съ Шатобріаномъ ищетъ всего того, что̀ составляетъ несомнѣнную связь литературы съ нравами, законами и религіозными вѣрованіями. Слѣдовательно, во всемъ этомъ начинаетъ уже преобладать принципъ относительности, и въ критикѣ становится все труднѣе и труднѣе держаться извѣстныхъ традиціонныхъ формулъ и приговоровъ. Другими словами, точка зрѣнія мѣняется, интересъ сводится уже не къ тому, чтобы непремѣнно судить, а къ тому, чтобы какъ можно шире понять и раздвинуть предѣлы своего пониманія.

Прежде чѣмъ мы остановимся на замѣчательнѣйшей для своего времени книгѣ г-жи Сталь «De l'Allemagne», мы должны отойти опять нѣсколько назадъ и посмотрѣть: что̀ внесъ съ собою во французскую, а слѣдовательно и въ общеевропейскую, критику починъ такого одареннаго ума, какъ Шатобріанъ, тѣмъ болѣе, что г-жа Сталь, когда писала свою книгу: «О Германіи», находилась уже подъ несомнѣннымъ вліяніемъ такой же знаменитой книги ея сверстника: «Геній христіанства». Французская критика, въ лицѣ Брюнетьера, какъ автора книги объ эволюціи критики, до сихъ поръ находитъ, что «Геній христіанства» Шатобріана — великое произведеніе, несмотря на всѣ свои очень большіе недостатки. По его мнѣнію, оно будетъ всегда открывать исторію литературы XIX вѣка и останется однимъ изъ крупнѣйшихъ памятниковъ французскаго пониманія и литературнаго языка, помимо его значенія, какъ апологіи христіанства или, лучше сказать, христіанской поэтики, во всей той части этого сочиненія, которая называется «Beaux-arts et littérature». Шатобріанъ, какъ католикъ, но съ широкими взглядами, могъ свободнѣе

Шатобріанъ.

и сочувственнѣе взглянуть на роль христіанства въ развитіи художественныхъ идеаловъ и формъ. Онъ этимъ опять-таки нанесъ ударъ классической критикѣ Буало, который оставался, въ сущности, настоящимъ язычникомъ, одностороннимъ поборникомъ идей и вкусовъ Возрожденія. И Брюнетьеръ справедливо указываетъ на то, что продолжительная распря, раздѣлявшая сторонниковъ древнихъ и новыхъ литературныхъ идей, то, что̀ французы называютъ «la querelle des anciens et des modernes» была слишкомъ сто лѣтъ передъ тѣмъ чисто литературная, въ лицѣ Перро; затѣмъ сдѣлалась философской къ концу вѣка, получивъ свое яркое выраженіе въ идеяхъ г-жи Сталь, и наконецъ, явилась съ религіозной окраской въ блестящей защитительной рѣчи Шатобріана. Онъ хотя, повидимому, и не разрывалъ съ литературными традиціями того времени, но поставилъ вопросъ ребромъ: должно ли художественное творчество въ дѣлѣ поэзіи продолжать вдохновляться Гомеромъ и Виргиліемъ и не имѣетъ ли оно права сдѣлаться болѣе соотвѣтственнымъ христіанской культурѣ? И Шатобріанъ имѣлъ достаточно смѣлости, чтобы поднять христіанскій идеалъ наравнѣ съ античнымъ. Этимъ онъ, безъ сомнѣнія, расширилъ предѣлы художественно-литературной критики, совершенно такъ, какъ, по выраженію одного французскаго поэта, онъ «реставрировалъ готическіе соборы», и одновременно съ нѣмецкими романтиками, а то такъ и раньше нѣкоторыхъ изъ нихъ, оцѣнилъ средневѣковье съ литературно-художественной стороны. Но этого мало. Идя по стопамъ Руссо и Бернарденъ-де-Сенъ-Пьера, Шатобріанъ съ такимъ же талантомъ и лирическимъ проникновеніемъ закрѣпилъ и въ литературномъ творчествѣ, и въ критикѣ, новое отношеніе къ природѣ. Какъ писатель, увлекавшій своихъ современниковъ красотой, возвышенностью картинъ природы

и поэтичностью своихъ настроеній, онъ тѣмъ самымъ заставлялъ критику отзываться на эти новые элементы и пріемы, вводить такую же новую область художественныхъ и идейныхъ воспріятій въ теорію красоты. Онъ способствовалъ также и перемѣнѣ настроенія критики.

До него и до г-жи Сталь она сводилась къ учительству, къ болѣе или менѣе педантскому ставленію отмѣтокъ за тѣ или иные достоинства и недостатки, главнымъ образомъ къ преслѣдованію всего того, что̀ не отвѣчало абсолютнымъ канонамъ классической теоріи. А Шатобріанъ былъ въ полномъ правѣ сказать про себя, что «онъ явился замѣнить безплодную критику недостатковъ плодотворной критикой красотъ».

Возвращаясь къ г-жѣ Сталь и ея книгѣ «De l'Allemagne», нельзя, конечно, не сознаться (это дѣлаетъ и французская критика), что она такъ же устарѣла, въ извѣстномъ смыслѣ, какъ и «Геній христіанства» Шатобріана; но она остается, до сихъ поръ, чрезвычайно цѣннымъ документомъ для характеристики того, чѣмъ была философско-литературная Германія около 1810 г. И въ исторіи развитія литературной критики книга г-жи Сталь ушла, конечно, дальше, чѣмъ знаменитое сочиненіе ея сверстника.

«Недопусти́мо,—говоритъ г-жа Сталь во введеніи книги,—чтобы нѣмецкіе писатели—самые размышляющіе люди во всей Европѣ—не заслуживали минуты вниманія къ ихъ литературѣ и философіи. На это возражаютъ, что одна не отличается хорошимъ вкусомъ, а другая полна разныхъ безумствъ. Можетъ случиться, что извѣстная литература не подходитъ къ нашему законодательству вкусовъ и что она заключаетъ въ себѣ новыя идеи, которыми мы могли бы обогатиться. Безплодіе, угрожающее нашей литературѣ, заставляетъ думать, что самъ французскій умъ нуждается теперь

въ нѣкоторомъ обновленіи болѣе жизненными соками. И такъ какъ изящество нашего общества всегда будетъ воздерживать насъ отъ извѣстныхъ ошибокъ, намъ, прежде всего, слѣдуетъ поискать источника великихъ красотъ».

Для своего времени, особенно для парижанки, желавшей сохранять обаяніе надъ читающей публикой— это было очень смѣло. Шатобріанъ дѣлалъ то же, но не такъ откровенно говорилъ это. Въ «Геніи христіанства» Шатобріанъ еще выражается о французскомъ вкусѣ, т.-е. о классическихъ требованіяхъ и правилахъ такъ: «le bon goût, le grand goût», а для г-жи Сталь этотъ «высокій вкусъ» уже сводится на степень мѣстнаго французскаго вкуса или много-много вкуса латинскаго, которому она и противополагаетъ съ полной искренностью вкусъ тевтонскій, нѣмецкій.

Уже въ своей книгѣ «О литературѣ» она проводила нѣкоторую параллель между сѣверными и южными литературами, а здѣсь она высказывается гораздо опредѣленнѣе и едва ли не первая знакомитъ французскую, а стало-быть и общеевропейскую, публику того времени, еще мало знакомую съ нѣмцами — съ первоначальной идеей и терминомъ «романтизма». И тутъ она противопоставляетъ слову «романтическій» слово «классическій», чрезвычайно ловко и смѣло говоря: «Иногда принимаютъ слово классическій за синонимъ совершенства. Я употребляю его въ другомъ смыслѣ, глядя на классическую поэзію, какъ на поэзію древнюю, а на поэзію романтическую, какъ на ту, которая въ извѣстной степени держится за національныя традиціи. Это дѣленіе относится одинаковымъ образомъ къ двумъ міровымъ эпохамъ: къ той, которая предшествовала утвержденію христіанства, и той, которая слѣдовала за нимъ».

Этимъ самымъ она прямо давала критикѣ другой

объектъ, другой предметъ интереса. И нѣтъ никакого преувеличенія въ мнѣніи французскихъ критиковъ—въ томъ числѣ и Брюнетьера—что г-жа Сталь всего больше помогла торжеству современныхъ ей литературныхъ стремленій, идей и вкусовъ, исходившихъ изъ Англіи и Германіи. Вмѣстѣ съ Шатобріаномъ и больше него она дала импульсъ всей дальнѣйшей литературной критикѣ во Франціи, въ лицѣ тѣхъ, кто не желалъ уже повторять зады и держаться каноновъ символа вѣры классиковъ. Вся критика журнала «Globe», съигравшая такую значительную роль въ судьбахъ французскаго романтизма, идетъ отъ идей г-жи Сталь.

Этотъ журналъ къ 30-мъ годамъ считался какъ бы главнымъ органомъ французскаго романтизма, хотя все, что въ немъ печаталось по литературной критикѣ, было еще довольно умѣренно. Но даже знаменитый манифестъ Виктора Гюго, считавшійся крайнимъ манифестомъ французской романтической школы въ 20-хъ годахъ—предисловіе къ трагедіи «Кромвель»—не заключаетъ въ себѣ ничего такого, чего бы не было въ зародышѣ въ книгѣ г-жи Сталь «О Германіи». И Брюнетьеръ указываетъ въ особенности на главы XIV и XV второй части этой книги, на то, что тамъ говорится о вкусѣ и о драматической поэзіи, чтобы доказать справедливость такого вывода, а книга г-жи Сталь явилась около семнадцати лѣтъ раньше «Предисловія» Виктора Гюго. И даже, развивая свои якобы революціонныя литературныя идеи, Викторъ Гюго во многомъ противорѣчилъ себѣ и оставался позади идей г-жи Сталь. И принципъ относительности красоты, за который держалась она, все-таки же гораздо больше обоснованъ условіями времени, обстоятельствъ, расы, религіи, законовъ, нравовъ и общественныхъ установленій, чѣмъ въ проповѣди Гюго, сводящей ея просто къ субъективизму критическихъ оцѣнокъ. Романтики «юной Франціи».

И при ближайшемъ изученіи, критическія идеи того поколѣнія, которое называется «La jeune France», очень мало двинули впередъ то, что̀ завѣщала г-жа Сталь. Вмѣсто требованій болѣе точныхъ методовъ, вмѣсто исканія хоть какой-нибудь научно-философской почвы, поборники французскаго романтизма вдавались въ совершенно безпочвенный субъективизмъ, и крайностями своихъ протестовъ и лирическихъ претензій вызвали, въ тоже время, реакцію въ тѣхъ, кто спеціально занимался исторіей литературы и критикой современныхъ произведеній.

И въ Германіи къ 30-мъ годамъ мы видимъ почти то же самое: и тамъ историческая критика должна была, вмѣстѣ съ противодѣйствіемъ крайностямъ философскаго направленія, ратовать съ болѣе или менѣе разнузданнымъ субъективизмомъ романтиковъ, а нѣсколько позднѣе съ политико-соціальной тенденціозностью, которая охватила выдающихся писателей «юной Германіи».

Эклектики 30-хъ годовъ. Литературно-критическое движеніе во Франціи къ 30-мъ годамъ, съ такими представителями его, какъ Кузенъ, Гизо, Вильменъ—пошло также по пути, указанному Шатобріаномъ и г-жей Сталь. Но всѣ трое сдѣлались, на своихъ университетскихъ курсахъ, не одними только поборниками принципа относительности, а старались также и о выработкѣ нѣкоторыхъ синтезовъ.

Кузенъ. На Кузена, какъ философа-эклектика, а также и на Вильмена поколѣніе, къ которому принадлежалъ Тэнъ, стало смотрѣть, какъ на лекторовъ съ метафизической подкладкой, возставая противъ излишествъ ораторскихъ обобщеній, какія раздавались съ каѳедръ Сорбонны въ концѣ 20-хъ и на протяженіи 30-хъ годовъ. Но эти «общія мѣста» профессоровъ заключали въ себѣ, по тому времени, элементы серьезной критики, стремящейся къ установленію извѣстныхъ законовъ. Во всякомъ случаѣ, такое обобщающее направле-

ніе помогло выбраться изъ тенетъ субъективизма. Безъ этого художественно-литературная критика не можетъ идти впередъ. И еслибъ самъ Тэнъ не былъ воспитанъ на нѣмецкихъ философскихъ идеяхъ, онъ конечно бы не приступилъ къ работѣ критика съ такой мыслительной подготовкой, не выработалъ бы себѣ такихъ прочныхъ пріемовъ систематизаціи и обобщенія.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, направленіе, способствующее развитію потребности въ общихъ взглядахъ, противодѣйствуетъ и духу мелкой эрудиціи, «буквоѣдству», въ которомъ лежитъ всегда залогъ умственнаго вырожденія. Не нужно забывать, что классическая критика оттого и не могла развиваться, что она слишкомъ отдѣляла литературныя произведенія отъ другихъ сторонъ культуры, не приводила ихъ въ связь ни съ окружающей средой, ни даже съ тѣмъ, что̀ имъ предшествовало во времени. Только выученики Руссо въ извѣстной степени старались противодѣйствовать такому чисто формальному классицизму. И подъ вліяніемъ сочиненій Сталь и Шатобріана критика все болѣе и болѣе усвоивала себѣ тотъ принципъ, по которо̀му произведеніе литературнаго творчества является продуктомъ собирательной души въ данный моментъ культурнаго развитія. Эту идею находимъ мы, напр., и въ лекціяхъ Виктора Кузена, въ его «Введеніи въ исторію философіи», гдѣ чувствуется, кромѣ вліянія идей г-жи Сталь, и все то, что̀ этотъ эклектикъ заимствовалъ у нѣмцевъ, въ особенности у Гердера и Шеллинга. И то, что̀ Кузенъ старался установить для развитія философскихъ идей, то дѣлалъ и Гизо въ лекціяхъ по исторіи цивилизаціи во Франціи, и Вильменъ въ своей книгѣ: **Вильменъ.** «Tableau de la littérature française au XVIII-me siècle». Если его задача: показать полное соотвѣтствіе между произведеніями литературы и остальными элементами развитія въ извѣстный періодъ времени и не вполнѣ

подтверждается на «Картинѣ французской литературы въ XVIII-мъ столѣтіи», то все-таки же это была одна изъ первыхъ и талантливыхъ попытокъ такого расширенія критическаго кругозора, хотя, съ другой стороны, она могла завести и слишкомъ далеко, отклонить критическій интересъ отъ главной задачи художественно-литературной критики. Вильмену принадлежитъ, кромѣ того, заслуга новыхъ для своего времени указаній на всѣ тѣ литературныя вліянія, чрезъ какія прошли французы въ XVIII-мъ столѣтіи, и въ особенности на англійское вліяніе въ лицѣ Адиссона, Попа, Свифта. Точно такъ же Вильмену принадлежитъ иниціатива біографическаго метода, который потомъ составилъ характерную особенность Сентъ-Бёва. Ничего подобнаго не было въ томъ «Курсѣ литературы» Лагарпа, который представлялъ собою послѣднее слово классической критики XVIII-го вѣка. Вильменъ, правда, держится больше анекдотической сферы и не извлекаетъ еще всего того, что̀ можно извлечь изъ изслѣдованія характера и личной судьбы писателей. Но, среди французовъ, у Вильмена мы видимъ, какъ узко-литературная критика получаетъ все болѣе и болѣе историческій колоритъ.

С.-М.-Жирарденъ и Низаръ.

Къ имени Вильмена надо присоединить, конечно, и не менѣе извѣстныя имена тогдашнихъ авторовъ по исторіи литературы—Сенъ-Маркъ-Жирардена и Дезире Низара, перваго, какъ автора «Курса драматической литературы»; второго, какъ автора «Исторіи французской литературы»; но французская критика не находитъ какой-нибудь выдающейся своеобразности въ пріемахъ и методахъ Сенъ-Маркъ-Жирардена. Онъ только продолжалъ идти по стопамъ Вильмена, придавая своимъ обобщеніямъ болѣе морализующій оттѣнокъ. У Низара гораздо больше темперамента и литературнаго таланта. Его исходной точкой было опредѣленіе фран-

цузскаго душевнаго склада, ума и литературы, и онъ вводитъ въ свою литературную исторію только то. что̀, по его мнѣнію, всего болѣе соотвѣтствовало этому ядру. Стало-быть, онъ въ нѣкоторомъ смыслѣ является предшественникомъ Тэна съ его «faculté maitresse», съ критической системой, основанной на отысканіи и опредѣленіи преобладающихъ признаковъ расы, эпохи и момента.

Низара справедливо упрекаютъ опять-таки въ слишкомъ большой общности изложенія, бѣднаго конкретными фактами, біографическими подробностями и указаніями на опредѣленныя даты, такъ что его критику позволительно считать довольно личной. Онъ, въ сущности, все-таки же стоялъ за старую традицію и, такъ или иначе, хотѣлъ потянуть критику назадъ. Въ его время историческій методъ сталъ пріобрѣтать все больше и больше сторонниковъ: произведенія изящной литературы и искусства старались приводить въ связь съ другими сторонами культуры; а онъ разсматривалъ ихъ слишкомъ самихъ въ себѣ, не восходя даже къ тому, что̀ являлось ихъ провозвѣстниками.

За его предшественникомъ Вильменомъ останется всегда заслуга введенія въ литературную критику историческаго метода, и хотя у нѣмцевъ и раньше началось то же направленіе, но на французской почвѣ это дало бо̀льшую распространенность идеѣ исторической критики. Съ тѣхъ поръ какъ Вильменъ сталъ съ каѳедры исторіи литературы проповѣдывать умѣстность и полезность историческаго изученія произведеній изящнаго творчества, критическая мысль все глубже проникала въ психосоціальныя соотношенія между авторомъ, его произведеніемъ, окружающимъ обществомъ и эпохой. И не только данное произведеніе изящной литературы знаменательно для опредѣленія личности и таланта автора, но и для уясненія связи между нимъ

и цѣлой эпохой. Во всемъ этомъ уже заключались предпосылки того движенія критики, какое мы находимъ у Сентъ-Бёва, у Тэна, а впослѣдствіи у Эннекена, автора книги «La critique scientifique».

То, что Германія своей исторической школой, своимъ серьезнымъ критицизмомъ принесла съ собою къ 30-мъ годамъ, получило отраженіе и въ критико-историческихъ трудахъ французскихъ изслѣдователей 30-хъ и 40-хъ годовъ, каковы были Огюстенъ Тьерри, Кузенъ и Мишле — каждый въ своей области. На эти вліянія указываетъ и Брюнетьеръ въ той лекціи, которую онъ посвящаетъ Сентъ-Бёву въ своей книгѣ «L'évolution des genres», въ первомъ томѣ этого сочиненія, гдѣ онъ характеризуетъ эволюцію французской критики отъ эпохи Возрожденія до нашихъ дней.

Сентъ-Бёвъ. Критика изящной литературы, въ первую половину вѣка, нашла самаго разносторонняго и талантливаго выразителя въ лицѣ Сентъ-Бёва.

По Брюнетьеру, въ развитіи Сентъ-Бёва, какъ критика—цѣлыхъ пять періодовъ. Но уже въ началѣ писательской карьеры Сентъ-Бёва, къ 28-му г., когда онъ выпустилъ свою «Картину французской поэзіи въ XVI столѣтіи», въ немъ уже замѣчается склонность и способность критика-историка, не довольствующагося только апріорными взглядами на искусство и изящную литературу, а желающаго пріобрѣсти для своихъ изученій болѣе прочную почву. Онъ держится этой фактической почвы даже и тогда, когда сталъ ратовать за романтическое движеніе, къ которому и самъ себя причислялъ.

Не нужно забывать, что Сентъ-Бёвъ, прежде чѣмъ сдѣлался критикомъ по профессіи, пробовалъ себя, какъ беллетристъ и поэтъ. Онъ—авторъ цѣлаго романа «La volupté» и большого произведенія въ стихахъ «Joseph Delorme». Какъ романистъ и поэтъ, онъ не занялъ вы-

дающагося положенія, и это обстоятельство отразилось на его критическомъ безпристрастіи.

Сентъ-Бёвъ оставилъ послѣ себя нѣсколько десятковъ томовъ критическихъ статей, составленныхъ большею частью изъ его газетныхъ фельетоновъ, которые онъ помѣщалъ обыкновенно по понедѣльникамъ, почему этотъ рядъ сборниковъ и назывался сначала «Causeries de lundi», потомъ «Nouveaux lundis». Въ этой огромной критической кампаніи, продолжавшейся около сорока лѣтъ, все, что написано до 40-хъ годовъ, гораздо менѣе замѣчательно; языкъ слащавѣе, пріемы менѣе опредѣленны, содержаніе скуднѣе, но и въ тотъ періодъ уже замѣчательна его отзывчивость на всевозможныя произведенія литературы, его любовь къ изящному слову и стремленіе приводить въ связь личность писателей, его душевный складъ и обстоятельства жизни съ тѣмъ, что онъ написалъ. И въ этомъ смыслѣ Сентъ-Бёва нельзя не считать прямымъ предшественникомъ Тэна и всѣхъ критиковъ во второй половинѣ XIX вѣка, держащихся пріемовъ психо-біографическаго изслѣдованія. Самъ Сентъ-Бёвъ прошелъ въ этомъ смыслѣ чрезъ вліяніе курсовъ исторіи литературы Вильмена. Но для него пріемы и очертанія біографической критики были уже гораздо яснѣе, что онъ высказываетъ еще до расцвѣта своей критической работы, напр., въ статьѣ 1828 г. о Пьерѣ Корнелѣ. Онъ и тогда уже считаетъ самымъ плодотворнымъ чтеніемъ для критика хорошія біографіи: «Пестрая исторія человѣка и его произведенія помогаетъ — войти въ самого автора, поселиться въ немъ, воспроизводить его съ разныхъ точекъ зрѣнія; заставить его жить, двигаться и говорить такъ, какъ онъ долженъ былъ дѣлать въ жизни; прослѣдить его въ домашнемъ быту, насколько это возможно; привязать его со всѣхъ сторонъ къ землѣ, къ реальному существованію, ежедневнымъ при-

вычкамъ, отъ которыхъ и великіе люди зависятъ не менѣе, чѣмъ мы грѣшные».

Вотъ почему онъ такъ рано полюбилъ корреспонденцію, мемуаръ, записи разговоровъ, интимныхъ мыслей авторовъ, всевозможныхъ подробностей объ ихъ характерѣ и обстоятельствахъ жизни. И уже въ 1831 г. въ этюдѣ о Дидро онъ писалъ: «Запираешься на цѣлыхъ двѣ недѣли съ тѣмъ, что вышло изъ-подъ пера знаменитаго покойника — поэта или философа — изучаешь его, переворачиваешь, допрашиваешь, ставишь его передъ собою... Каждая новая черта прибавляется въ свою очередь и способствуетъ большей выразительности той писательской физіономіи, какую желаешь воспроизвести. И вмѣсто общаго расплывающагося типа, абстрактнаго, какой схватываешь на первый взглядъ, принимаютъ плоть и кровь настоящія индивидуальности, опредѣленныя и очерченныя!.. Чувствуешь, какъ получается сходство, и въ тотъ день, въ тотъ моментъ, когда вы уже схватили всѣ привычные тики лица, знаменательную усмѣшку, чуть замѣтную шероховатость, болѣзненную морщину, которая тщетно прячется подъ волосами уже порѣдѣлыми—въ этотъ моментъ анализъ исчезаетъ во всемъ твореніи, портретъ говоритъ и живетъ, вы нашли всего человѣка».

И Сентъ-Бёва нельзя не считать иниціаторомъ метода писательской физіономіи и психологіи. Въ этомъ онъ положительно обновилъ литературную критику и способствовалъ дальнѣйшему ходу ея развитія.

И при жизни его, и послѣ смерти, высказывалось сомнѣніе: былъ ли у него дѣйствительно критическій методъ, общая система, дающая возможность болѣе точно опредѣлить основы его критической работы? Онъ самъ отвѣтилъ на этотъ вопросъ въ одной изъ статей, вошедшихъ въ «Новые понедѣльники», въ разборѣ книги, посвященной Шатобріану. Тамъ онъ и выска-

зывается, какъ поборникъ психо-біографическаго метода. Прежде чѣмъ произносить какіе-нибудь приговоры о произведеніи, критикъ долженъ знать, какими идеями жилъ писатель, въ чемъ заключались особенности его темперамента, каковъ онъ былъ по вопросу любви, имѣлъ ли религіозныя вѣрованія, какъ смотрѣлъ на смерть, какъ понималъ значеніе искусства, какія имѣлъ страсти, наклонности и привычки, любилъ ли поѣсть, былъ ли игрокъ, много ли разъѣзжалъ или былъ домосѣдомъ.

И огромная начитанность Сентъ-Бёва, особенно по исторіи французской литературы нѣкоторыхъ эпохъ, давала ему обширный матеріалъ, откуда онъ черпалъ доказательства необходимости психо-біографическихъ изученій. И въ самомъ дѣлѣ, развѣ Паскаль написалъ бы свои «Pensées», еслибъ его душевный складъ, болѣзненность и обстоятельства жизни не превратили для него жизнь въ постоянную мысль о смерти, а смерть— въ «царя ужасовъ». Точно такъ же и Расинъ не написалъ бы своей «Аталіи», еслибъ онъ не былъ ученикомъ янсенистовъ и не смотрѣлъ на такія свои трагедіи, какъ «Андромаха» и «Федра», какъ на произведенія, вливающія ядъ и соблазнъ въ душу зрителя; а если бы Ламартинъ, Гюго и Мюссе не знали любви, конечно, они не написали бы такихъ вещей, какъ «Le lac», «La tristesse d'Olympio» или «Ночи».

Вдаваясь въ психо-біографическія изученія, критика, по иниціативѣ Сентъ-Бёва, этимъ самымъ дѣлалась гораздо глубже, необычайно расширяла рамки изслѣдованія, способствовала пріобрѣтенію самыхъ драгоцѣнныхъ документовъ, относящихся къ душевной жизни самыхъ крупныхъ представителей избраннаго меньшинства. Чтобы съ должной подготовкой изучить и воспроизвести душевную жизнь крупнѣйшихъ мыслителей, поэтовъ, романистовъ, ораторовъ, надо владѣть

всѣми умственными рессурсами, какіе только можетъ дать знакомство съ духовной жизнью цѣлой эпохи.

И въ теченіе болѣе десяти лѣтъ, до 40-хъ годовъ, Сентъ-Бёвъ держался почти исключительно этого рода документальной критики, пока самъ не распозналъ, что она еще недостаточна, что ей чего-то не хватаетъ, что она рискуетъ превратиться въ безпринципное дилетантство, что въ ней нѣтъ заключительныхъ выводовъ, такихъ выводовъ, въ которыхъ установляется отправная точка и даются опредѣленія, помогающія изученію исторіи развитія творчества, въ различныхъ областяхъ его. Работа надъ «Исторіей Общины Янсенистовъ», извѣстной подъ именемъ «Port-Royal»,—книги, которую многіе критики считаютъ самымъ крупнымъ произведеніемъ Сентъ-Бёва—расширила его критическій кругозоръ. И мы видимъ, что въ 40-хъ годахъ, въ своихъ «Causeries de lundi», онъ предается неустанному изученію естественной исторіи выдающихся умственныхъ организмовъ, исходя изъ того принципа, что нѣсколько общихъ чертъ душевной жизни могутъ сочетаться до безконечности, что между отдѣльными умами, отдѣльными психическими личностями, все равно какъ между обликами, есть аналогіи и различія, и что главная задача критики заключается въ томъ, чтобы отыскивать, опредѣлять, различать эти сходства и отклоненія. А средствомъ для того, чтобы слѣдовать методу натуралистовъ, является, по мнѣнію Сентъ-Бёва, монографическое изслѣдованіе.

И этотъ методъ монографій наложилъ самую выразительную печать на все его критическое дѣло. Въ немъ его главнѣйшая заслуга. Дальше такой обработки онъ не пошелъ, не доработался до признанія недостаточности монографическаго метода для такой критики художественнаго творчества, которая задается научно-философскими задачами. Въ теченіе почти двад-

цати лѣтъ Сентъ-Бёвъ больше ничего и не дѣлалъ, какъ писалъ такіе монографическіе этюды, ограниченные, къ сожалѣнію, въ своемъ содержаніи размѣрами газетныхъ фельетоновъ. Для этого періода его критической работы характерно слѣдующее авторское заявленіе:

«Наблюденіе характера,—говоритъ онъ,—въ нравственномъ смыслѣ ограничивается все еще подробностями, элементарными свѣдѣніями, внѣшнимъ описаніемъ индивидовъ и много-много нѣсколькихъ разновидностей... Настанетъ день—и я предвидѣлъ его по мѣрѣ хода моихъ наблюденій—когда наука совсѣмъ сложится, когда будутъ признаны и опредѣлены крупныя семейства умовъ и характеровъ. Тогда, разъ будетъ дана главная черта душевнаго склада, можно будетъ изъ нея выводить многія другія. Конечно, съ человѣкомъ никогда не дойдутъ до такой точности, какъ въ изученіи животныхъ и растеній. Духовная сторона человѣка гораздо сложнѣе; у него есть то, чтó называется **свободой** и чтó во всякомъ случаѣ предполагаетъ значительную подвижность всевозможныхъ осложненій. Какъ бы то ни было, придетъ время, когда, какъ я думаю, можно будетъ шире обосновать знаніе моралиста».

«Оно, до сихъ поръ, еще находится на той точкѣ, на какой была ботаника до Жюссьё и сравнительная анатомія до Кювье, т.-е. въ періодѣ, такъ сказать, анекдотическомъ. Мы довольствуемся тѣмъ, что пишемъ простыя монографіи, мы собираемъ детальныя наблюденія, но я уже различаю связь соотношенія. И современемъ можно будетъ открыть великія естественныя дѣленія, отвѣчающія различнымъ семействамъ душевныхъ организмовъ».

Если бы критика ограничилась и такой задачей, выполнить ее—значило бы сдѣлать огромный шагъ

впередъ, въ области психическихъ наблюденій, необходимыхъ для знакомства съ изящнымъ творчествомъ. Но самъ Сентъ-Бёвъ, отдавая дань личнымъ побужденіямъ, далеко не всегда безукоризненно выполнялъ такую программу. Не только иностранная, но и французская критика, хотя бы въ лицѣ того же Брюнетьера, справедливо замѣчала, что Сентъ-Бёвъ довольно-таки часто давалъ ходъ пристрастіямъ и предубѣжденіямъ, слишкомъ отдавался любопытству біографа, любилъ всякаго рода разоблаченія интимнаго характера; можетъ быть и то̀, что онъ не добился крупнаго имени, какъ стихотворецъ и романистъ, дѣлало его недостаточно объективнымъ. Его постоянно возбужденная любознательность переходила иногда за границы того, что̀ дѣйствительно нужно для характеристики крупнѣйшихъ теченій литературнаго творчества. Онъ самъ былъ слишкомъ замѣшанъ въ то литературное движеніе, которое къ 30-мъ годамъ надѣлило Францію цѣлой группой перво-классныхъ писателей. Онъ не могъ освободиться отъ чувства соперничества, почему, вообще говоря, его оцѣнки такихъ писателей, какъ Гюго, Ламартинъ, Виньи, Мюссе и Бальзакъ, мы въ правѣ находить далеко не полными; въ нихъ личный вкусъ и личное чувство критика прорываются, вопреки тому принципу объективнаго обслѣдованія, за который стоялъ Сентъ-Бёвъ. По его воззрѣніямъ на задачу критика-естество-испытателя, онъ долженъ былъ бы воздерживаться отъ приговоровъ, въ которыхъ есть что-либо большее или меньшее того, что̀ прямо вытекаетъ изъ предварительнаго обслѣдованія творческой души писателя. Его личная жизнь несомнѣнно отражалась на тонѣ тѣхъ или иныхъ сужденій, онъ бывалъ и слишкомъ строгъ, и слишкомъ снисходителенъ; ему случалось, и не разъ, восхвалять второстепенныхъ авторовъ, какъ бы въ пику тѣмъ крупнѣйшимъ дарованіямъ, которыя ему по

Методъ критики Сентъ-Бёва.

тѣмъ или инымъ причинамъ были недостаточно симпатичны.

Но все-таки критическая работа Сентъ-Бёва представляетъ собою рѣшительный поворотъ въ развитіи аналитической мысли, направленной на произведенія изящнаго творчества. И хотя онъ и въ послѣдніе годы не написалъ ни цѣлой книги, ни обширной статьи, гдѣ бы выразилъ всю совокупность своихъ идей о прекрасномъ въ области изящнаго слова и о тѣхъ дальнѣйшихъ путяхъ, которымъ должна бы слѣдовать научно-философская критика, все-таки же до него не было никого ни во Франціи, ни въ другихъ европейскихъ странахъ, кто бы такъ искренно и убѣжденно занимался обслѣдованіемъ личностей писателей въ связи съ ихъ творческимъ даромъ.

Хотя къ такому романисту, какъ Бальзакъ, Сентъ-Бёвъ и относился всегда съ разными оговорками и повидимому не въ состояніи былъ, даже десять и больше лѣтъ спустя послѣ его смерти, вполнѣ оцѣнить крупнѣйшее значеніе автора «Человѣческой комедіи» въ исторіи западно-европейскаго романа, онъ все-таки же первый по времени набросалъ его психо-физіологическую характеристику.

Показывая какъ Бальзакъ былъ жаденъ до славы, Сентъ-Бёвъ говоритъ въ одной изъ статей своихъ «Causeries de lundi». «Это чувство (т.-е. славолюбіе) заставило его извлечь изъ своей сильной и плодотворной организаціи все, что заключалось въ ней творческихъ силъ, въ видѣ произведеній въ разныхъ родахъ. Г. де Бальзакъ (такъ Сентъ-Бёвъ называлъ его и послѣ смерти романиста) обладалъ тѣломъ атлета и душевнымъ пламенемъ художника, влюбленнаго въ славу. Ему нужно было, по крайней мѣрѣ, все это, чтобы выполнить свою громадную задачу. Только въ наши дни мы видимъ, что такія энергическія организаціи съ герку-

лесовой силой какъ бы заставляютъ себя подъ угрозой наказанія: извлекать изъ самихъ себя все, чтó онѣ могутъ дать, и выполнять цѣлыхъ двадцать лѣтъ такое тяжелое пари. Когда читаешь Расина, Вольтера, Монтескьё, то вовсе не приходитъ на умъ спросить: были ли они крѣпкаго сложенія или нѣтъ. Бюффонъ былъ, напр., тоже атлетъ, но въ его стилѣ этого не сказывается. Писатели тѣхъ болѣе или менѣе классическихъ временъ творили своей мыслью, высшей, самой интеллектуальной частью своего я, какъ бы сущностью всего своего существа. Теперь же въ силу того громаднаго труда, который писатель накладываетъ на себя, и самое общество требуетъ отъ него въ короткій срокъ, вслѣдствіе необходимости наносить быстрые и сильные удары, у него нѣтъ времени быть такимъ возвышеннымъ и деликатнымъ. Личность писателя, вся его организація захвачена его работой и прямо проявляется въ его произведеніяхъ; онъ пишетъ ихъ не одной только чистой мыслью, но и кровью, и мышцами. Физіологія и гигіена писателя стали необходимыми главами въ анализѣ его таланта. Г. де Бальзакъ желалъ всегда быть физіологомъ и онъ былъ имъ конечно, хотя и съ гораздо меньшей строгостью и точностью, чѣмъ воображалъ это; но физическая природа и его самого, и другихъ играетъ большую роль, и чувствуется постоянно въ его нравственныхъ расположеніяхъ. Я не высказываю ему никакого осужденія. Это черты, отличающія всю живописную литературу нашего времени».

Если кто-нибудь рѣшится перечитать десятки томовъ критическихъ статей Сентъ-Бёва, его литературные портреты и характеристики, съ цѣлью извлечь изъ этихъ безчисленныхъ критическихъ фельетоновъ все существенное о крупнѣйшихъ явленіяхъ изящной литературы, хотя бы только французской, и XIX-го вѣка, и предъидущихъ двухъ столѣтій, то онъ убѣдится въ

томъ, что по нѣкоторымъ отдѣламъ ея, и, главнымъ образомъ, по роману XIX столѣтія, Сентъ-Бёвъ даетъ сравнительно мало. Мы, по крайней мѣрѣ, не могли не испытать нѣкотораго разочарованія, когда предавались чтенію его «понедѣльниковъ», и перваго періода, до 40-хъ годовъ, и дальнѣйшихъ, до начала 60-хъ. Поэтическимъ творчествомъ, лирикой, драмой, романомъ Сентъ-Бёвъ занимался для художественно-литературнаго критика не настолько, насколько желательно было бы для того, кто интересуется развитіемъ художественнаго творчества новой эпохи. Это произошло, вѣроятно, отъ того, что въ Сентъ-Бёвѣ сидѣлъ въ значительной степени историкъ или, по крайней мѣрѣ, любознательный и прекрасно подготовленный начетчикъ всякихъ мемуаровъ, корреспонденцій, біографій, цѣлыхъ спеціальныхъ сочиненій. Поэтому онъ такъ охотно разбиралъ вещи, которыя относились гораздо больше къ письменности вообще, чѣмъ къ изящному творчеству въ тѣсномъ смыслѣ. Но изъ этого не вытекаетъ, что онъ былъ равнодушенъ къ вопросу самостоятельности художественнаго творчества. Для него талантъ писателя и произведенія, которыя двигали впередъ ту или иную область творчества, представляли самостоятельный интересъ именно какъ продукты психической дѣятельности совершенно особеннаго характера, какъ произведенія изящнаго. Онъ видѣлъ, подъ конецъ своей жизни, когда Тэнъ сталъ пріобрѣтать имя въ критической литературѣ, что изученіе области прекраснаго творчества, пользуясь имъ же установленнымъ принципомъ аналогіи съ точнымъ знаніемъ естествоиспытателя, будетъ все больше и больше вдаваться въ такой методъ, по которому изящная литература и всѣ другіе виды творчества превращаются только въ средство: съ ихъ помощью опредѣлять расу, эпоху, историческій моментъ. Онъ не допускалъ, чтобы въ критикѣ худо-

жественно - литературныхъ произведеній утрачивалась литературная точка зрѣнія. Для него трагедія Расина, комедія Мольера, романъ Жоржъ Зандъ или Бальзака не были только документами для изученія нравовъ, направленія идей и общественныхъ стремленій извѣстной эпохи. Онъ настаивалъ всегда на томъ особомъ духовномъ наслажденіи, которое доставляется намъ чувствомъ прекраснаго, и дѣлалъ это всегда въ связи съ личностью, съ индивидуальностью автора.

Если монографическій способъ обработки критики изящнаго и недостаточенъ, если на самые крупные таланты нужно все-таки смотрѣть, какъ на глашатаевъ тѣхъ откровеній, до которыхъ доходитъ коллективная психическая жизнь, то все-таки же нельзя забывать о личности писателя, объ его творческой инціативѣ, о тѣхъ вліяніяхъ, которыя идутъ не отъ однихъ расовыхъ свойствъ, не отъ общественныхъ движеній и нравовъ, а отъ самыхъ продуктовъ творчества. Вотъ почему онъ всегда старался различить и опредѣлить то, что̀ отличало извѣстнаго писателя отъ другихъ, то, что̀ было единственнымъ въ своемъ родѣ. Онъ самъ слишкомъ любилъ изящную литературу, самъ дѣйствовалъ когда-то какъ поэтъ и какъ романистъ и не могъ превращать литератуную критику въ изслѣдованіе того, что́ прямо не относилось къ области прекраснаго.

Сентъ-Бёвъ о Тэнѣ.

Въ одномъ изъ томовъ своихъ «Новыхъ понедѣльниковъ» Сентъ-Бёвъ дѣлаетъ всѣ эти оговорки, обращаясь къ Тэну по поводу его «Исторіи англійской литературы».

«Когда говорятъ и повторяютъ, что литература есть выраженіе общества, надо это признавать очень сдержанно и осторожно».

«Вы говорите, что человѣческое творчество течетъ вмѣстѣ съ событіями, какъ рѣка? Я отвѣчу да и нѣтъ, но я скажу смѣло нѣтъ, въ томъ смыслѣ, что въ

противоположность — рѣкѣ духъ человѣческій не состоитъ изъ извѣстнаго количества совершенно схожихъ капель. Есть разница качества во множествѣ капель. Однимъ словомъ, нашлась только одна душа въ XVII в., чтобы написать романъ «La princesse de Clèves»; а иначе явилась бы масса такихъ произведеній».

«И вообще нужна одна душа, особенная форма духа, чтобы создать то или иное образцовое произведеніе. Когда дѣло идетъ объ историческихъ свидѣтеляхъ, я допускаю величины равнозначація, но я не признаю этого въ дѣлѣ изящнаго. Предположите, что однимъ большимъ талантомъ меньше. Предположите, что волшебное зеркало одного истиннаго поэта разбито въ колыбели, при его рожденіи — никогда не найдется больше уже второго, которое было бы точь-въ-точь то же самое и замѣнило бы его. Каждый истинный поэтъ существуетъ только въ одномъ экземплярѣ».

«Возьму еще примѣръ, доказывающій исключительность таланта. «Павелъ и Виргинія», конечно, отзываются своей эпохой; но еслибъ эта вещь не была написана, можно было бы путемъ всякаго рода и натянутыхъ, и допустимыхъ разсужденій доказывать, что такой дѣвственной книгѣ невозможно было родиться среди развращенности XVIII-го столѣтія; одинъ только Бернарденъ-де-Сенъ-Пьеръ могъ написать ее. Повторяю, это все оттого, что нѣтъ ничего болѣе неожиданнаго, какъ талантъ; онъ не былъ бы талантъ, еслибъ онъ не былъ неожиданъ, если бы онъ не былъ единственный между многими, единственный изъ всѣхъ».

Если такого рода взглядъ и заключаетъ въ себѣ нѣкоторую исключительность, требующую поправки, то, во всякомъ случаѣ, онъ показываетъ, что Сентъ-Бёвъ былъ и остался сторонникомъ самостоятельности изящнаго творчества и никогда не соглашался предаваться только одной работѣ соціолога, смотрящаго

на величайшія созданія творческаго генія только какъ на средства изучать разныя стороны человѣческой культуры.

Точно такъ же, несмотря на особенности своего характера, на склонность ко всякаго рода нескромностямъ, на слишкомъ развитое любопытство, на свои счеты со сверстниками и уязвленное самолюбіе писателя-художника, Сентъ-Бёвъ—въ особенности во второй періодъ своей критической дѣятельности, съ тѣхъ поръ, какъ онъ началъ писать свои «Nouveaux lundis»—всегда стоялъ за объективный принципъ, по крайней мѣрѣ въ теоріи, не сводилъ критику къ выраженію субъективныхъ вкусовъ и оцѣнокъ. Въ началѣ его карьеры дѣйствительно вы замѣчаете въ немъ значительное дилетантство и вторженіе его личности; но съ годами онъ все больше и больше освобождался отъ этого. Для него задача критика заключалась въ томъ, чтобы все выше и выше подниматься надъ собственными своими побужденіями, вкусами, интересами, пристрастіями. Въ этомъ идеаломъ ему служила наука. Не нужно забывать, что онъ умеръ свободнымъ мыслителемъ, пройдя черезъ цѣлый рядъ вліяній, чтó для критика всегда бываетъ полезно. Онъ самъ въ концѣ третьяго тома своихъ «Portraits litteraires» даетъ такую характеристику своему мыслительному складу:

«У меня голова, прошедшая чрезъ всевозможныя метаморфозы: я началъ, откровенно и рѣзко, самыми крайними идеями XVIII-го столѣтія, прошелъ черезъ вліянія Трасси, Дану, Ламарка: физіологія — вотъ въ чемъ мой настоящій фондъ. Оттуда я перешелъ къ доктринерской и пессимистической школѣ журнала «Globe»; но присталъ къ ней съ большими оговорками. Послѣ того я перешелъ къ поэтическому романтизму, къ міру Виктора Гюго и какъ будто бы слился съ нимъ. Позднѣе я соприкасался къ сенъ-симонизму и

почти тотчасъ же послѣ того съ кружкомъ Ламенэ, еще очень католическимъ. Въ 1837 году въ Лозаннѣ я познакомился съ кальвинизмомъ и методизмомъ, но долженъ былъ принудить себя къ этому. Во всѣхъ этихъ переходахъ я никогда, однакоже, не отказывался отъ моей воли, отъ моего сужденія, кромѣ одного момента, въ обществѣ Гюго; я никогда не поступался моими вѣрованіями; но я настолько хорошо понималъ и людей, и все окружающее, что я подавалъ самыя большія надежды тѣмъ, кто желалъ меня обратить въ свою вѣру. Мое любопытство, мое желаніе все видѣть, ко всему присмотрѣться вблизи, необыкновенное удовольствіе, какое я испытывалъ: находить относительную правду каждой вещи и каждой организаціи—увлекали меня въ ту серію опытовъ, которые были для меня продолжительнымъ курсомъ моральной физіологіи».

И такимъ онъ, въ общихъ чертахъ, остался до самой своей смерти, сохраняя и въ положеніи сенатора второй имперіи значительную самостоятельность взглядовъ не только какъ критика, но даже и какъ сына своей родины.

Называя себя изслѣдователемъ «моральной физіологіи», Сентъ-Бёвъ дѣйствительно проложилъ путь критикѣ своего молодого сверстника и непосредственнаго преемника Тэна, къ которому мы теперь и перейдемъ.

Ипполитъ Тэнъ.

Во всей литературно-художественной критикѣ XIX-го вѣка Ипполитъ Тэнъ занимаетъ, безъ всякаго сомнѣнія, первенствующее мѣсто. Онъ одинъ (даже послѣ такого предшественника, какъ Сентъ-Бёвъ) обработалъ міръ изящнаго творчества съ такихъ точекъ зрѣнія и такимъ методомъ, съ которыми, до сихъ поръ, надо считаться.

Люди нашего поколѣнія добровольно подчинялись его авторитету и не только въ чисто эстетической критикѣ, но и въ области обще-историческихъ изслѣдо-

ваній. Намъ стоитъ только указать на рядъ замѣчательныхъ этюдовъ о Тэнѣ, принадлежащихъ перу профессора В. И. Герье, одного изъ самыхъ выдающихся нашихъ историческихъ писателей. Тѣ, кто имѣли возможность слушать Тэна—какъ мы—въ Парижѣ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ въ Школѣ изящныхъ искусствъ—испытывали еще большее обаяніе его ума, съ опредѣленнымъ философскимъ складомъ, его огромной начитанности, изобразительнаго таланта и преподавательскаго краснорѣчія, ставившаго его, по нашему мнѣнію, выше всѣхъ лекторовъ, дѣйствовавшихъ въ концѣ 60-хъ годовъ и въ Сорбоннѣ, и въ Collége de France. Однимъ изъ первыхъ этюдовъ, появившихся въ русскихъ журналахъ той эпохи, было наше изложеніе критической системы Тэна — въ журналѣ «Всемірный Трудъ» — подъ заглавіемъ: «Анализъ и систематика Тэна». Дѣлая оговорки на счетъ чистоты его «позитивизма», мы сочувственно излагали все существенное, что́ находилось въ томъ отдѣлѣ ученія, какой къ тому времени вышелъ въ свѣтъ.

Съ тѣхъ поръ утекло уже болѣе четверти вѣка. Вѣроятно, не мы одни прошли въ этотъ періодъ различныя фазы критическаго отношенія къ доктринѣ Тэна и, начавъ съ признанія его метода и главныхъ выводовъ, мы въ послѣдніе годы—и не мы одни—послѣдовательно переходили къ тому заключенію, что доктрина Тэна, при всей ея ясности, логической обоснованности, талантливыхъ обобщеніяхъ и увлекательномъ мастерствѣ доводовъ и примѣровъ, не можетъ все-таки же считаться вполнѣ отвѣчающей на тѣ запросы, какіе являются результатомъ болѣе свободнаго эстетико-философскаго воззрѣнія на область красоты и вообще, и въ исторіи развитія изящной литературы.

Тэнъ считается еще многими эстетикомъ по

преимуществу, а между тѣмъ такая репутація далеко не вѣрна. Тотъ, кто ставитъ въ изученіи развитія изящнаго творчества критерій красоты и высшаго эстетическаго воспріятія на первый планъ, тотъ не можетъ уже довольствоваться взглядомъ, по которому на художественную литературу и всѣ остальные виды искусства слѣдуетъ смотрѣть какъ на матеріалъ, гдѣ проявляются главные существеннѣйшіе признаки расы, національности, эпохи. Точно такъ же истинный эстетикъ не можетъ признавать мѣрила, стоящія внѣ области красоты, для опредѣленія высшихъ сферъ и продуктовъ творчества, а въ Тэнѣ мы находимъ и то, и другое.

Несмотря на то, что и въ нашей критической литературѣ не разъ появлялись этюды о Тэнѣ съ изложеніемъ его «философіи искусства» и самая эта «философія» существуетъ въ переводахъ на русскій языкъ, мы считаемъ необходимымъ посвятить здѣсь Тэну гораздо болѣе обстоятельный анализъ, чѣмъ его предшественникамъ и преемникамъ во французской и въ другихъ иностранныхъ литературахъ.

Мы возьмемъ для этого спеціально второй томъ книги «Philosophie de l'art» и всѣ цитаты будемъ дѣлать по пятому изданію, вышедшему въ 1890 г.

Пятая часть этого второго тома заключаетъ въ себѣ все характерное и рѣшительное для доктрины Тэна, и какъ разъ все такое, что́ намъ особенно необходимо по вопросу о развитіи творческой литературы XIX-го вѣка.

Методъ Тэна.

Въ вступительной лекціи (такъ какъ вся книга Тэна состоитъ изъ его лекцій, читанныхъ въ «Школѣ изящныхъ искусствъ») онъ прямо говоритъ, что будетъ изучать вопросъ объ идеалѣ въ искусствѣ, какъ натуралистъ: методически, идя шагъ за шагомъ, чтобы добиться опредѣленія закона. Самое понятіе идеалъ

онъ объясняетъ въ прямомъ смыслѣ и подкрѣпляетъ его тѣмъ опредѣленіемъ, какое въ своей вступительной лекціи, помѣщенной въ первомъ томѣ его сочиненія «De la nature et de l'oeuvre d'art», предложилъ своимъ слушателямъ. И это опредѣленіе легло краеугольнымъ камнемъ всѣхъ его дальнѣйшихъ обобщеній: «Произведеніе искусства имѣетъ цѣлью — говоритъ онъ — проявлять какой-нибудь существенный или выдающійся признакъ (caractère) болѣе полно и ясно, чѣмъ это дѣлаютъ реальные предметы». — Въ этомъ опредѣленіи сказалась вполнѣ вѣрность гегеліанскому принципу, по которому художественное творчество должно быть поставлено выше дѣйствительности, для достиженія эстетическихъ цѣлей. А разъ вы стоите на такой почвѣ — для васъ несомнѣнно, что каждый художникъ долженъ преобразовывать реальный предметъ сообразно своей идеѣ, и этотъ предметъ превращается въ идейный или идеальный.

И тотчасъ же, въ главѣ 1-й, подъ названіемъ «Espèces et degrés de l'idéal», Тэнъ ставитъ вопросъ, какой сразу поведетъ его по пути, на которомъ легко уклониться отъ основъ научно-философскаго обслѣдованія. Вопросъ, какой онъ ставитъ, кажется неизбѣжнымъ: есть ли среди творческихъ идей, проявляющихся въ художественныхъ произведеніяхъ, высшія и низшія? А стало-быть, можно ли указать, въ каждомъ данномъ случаѣ, на признакъ болѣе цѣнный, чѣмъ другіе? Существуетъ ли для каждаго предмета идеальная форма, внѣ которой—одно заблужденіе? И можно ли найти принципъ подчиненности, іерархіи различныхъ произведеній творчества?

Тэнъ допускаетъ, что на этотъ вопросъ, въ его развѣтвленіяхъ, позволительно отвѣтить отрицательно, и каждый, кто свободенъ отъ какого бы то ни было догматизма, не долженъ позволять себѣ непод-

вижныхъ критеріевъ; изучая ходъ развитія творчества въ какой бы то ни было области его, — не для того чтобы установлять разъ навсегда іерархію идеаловъ и ихъ воспроизведенія въ продуктахъ творчества,—воздержится отъ безповоротныхъ приговоровъ. Тэнъ самъ допускаетъ, что въ творчествѣ все имѣетъ одинаковое право гражданства и что всѣ признаки жизни въ природѣ и человѣкѣ, схваченные изящнымъ искусствомъ, соотвѣтствуютъ какой-нибудь существенной сторонѣ развитія. Но онъ довольствуется только оговоркой и прямо заявляетъ, что въ мірѣ, созданномъ человѣческимъ творчествомъ, точно такъ же, какъ и въ реальномъ мірѣ, есть различныя степени (des rangs divers), потому что есть различныя цѣнности (des valeurs diverses). Онъ не скрываетъ того, что, какъ преподаватель исторіи искусства, на каждомъ шагу произносилъ приговоры, признавая, что у него есть въ рукахъ орудіе мѣры и что такъ же точно поступаютъ и всѣ люди, потому что въ критикѣ существуютъ «дознанныя истины» (des vérités acquises).

И тутъ онъ перечисляетъ тѣ произведенія поэтовъ, музыкантовъ, живописцевъ, которыя весь свѣтъ привыкъ ставить на высшую ступень. И, говоря это, Тэнъ все-таки же объявляетъ, что личный вкусъ не имѣетъ никакой цѣны и что критикъ долженъ, прежде всего отрѣшиться отъ своего темперамента, наклонностей, духа партій, интересовъ и что его настроеніе должно состоять главнымъ образомъ въ симпатіи, позволяющей ему становиться на мѣсто тѣхъ людей, произведенія которыхъ онъ обсуждаетъ. Но, проповѣдуя такой критическій объективизмъ, Тэнъ, въ то же самое время, стоитъ за право критика одобрять или не одобрять того или иного художника, установлять размѣнныя цѣнности, указывать на успѣхи и уклоненія, распознавать цвѣтущія эпохи и эпохи паденія,

но не произвольно, а слѣдуя общему правилу (une règle commune). И вотъ это-то «правило», т.-е. этотъ законъ, Тэнъ и старается выдѣлить и показать своимъ слушателямъ и читателямъ на протяженіи дальнѣйшихъ своихъ выводовъ.

Не правда ли, мы имѣемъ тутъ, во взглядахъ и принципахъ Тэна, явное смѣшеніе двухъ противоположныхъ, если не враждебныхъ принциповъ? Критикъ требуетъ отъ себя объективности и въ то же самое время желаетъ установить законъ развитія не для того, чтобы ограничиться опредѣленіемъ эволюціи данной области творчества, а чтобы, на основаніи этого вывода, этого «сокровеннаго правила», какъ называетъ Тэнъ, позволять себѣ оцѣнки и приговоры, устанавляющіе іерархію творческихъ произведеній разъ навсегда и на всѣ времена.

Хотя Тэнъ прямо не говоритъ этого, но обязательность главныхъ критеріевъ, выработанныхъ имъ, для всего послѣдующаго развитія творчества очевидна. И тутъ мы видимъ зародышъ всѣхъ тѣхъ уклоненій Тэна отъ главной задачи эстетической критики, какія мы найдемъ, идя дальше въ нашемъ анализѣ.

Мы не можемъ признать сразу за абсолютно вѣрное опредѣленіе Тэна, по которому цѣль каждаго творческаго произведенія: сдѣлать господствующимъ какой-нибудь существенный признакъ или свойство. Эта формула является осью всѣхъ критико-эстетическихъ воззрѣній Тэна, основной пружиной его метода. И онъ, не задумываясь, объявляетъ, что творческое произведеніе тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ оно ближе достигаетъ этой цѣли. Но такъ ли это въ дѣйствительности или, лучше сказать, въ области развитія прекраснаго; эволюція состоитъ ли лишь въ томъ, чтобы проявлять самые характерные признаки извѣстнаго предмета—будетъ ли то человѣкъ или часть природы? И существу-

етъ ли такой незыблемый критерій, по которому надо считать тѣ или иные признаки самыми существенными? Напротивъ, вся исторія психическаго развитія культурнаго человѣка показываетъ намъ, что все сводится къ его психіи, къ его пониманію, къ тому, чтó онъ въ данную минуту считаетъ самымъ яркимъ, существеннымъ, характернымъ, выдающимся.

Тэнъ, какъ систематическій умъ, увлекающійся методомъ натуралистовъ, забываетъ тотчасъ же о главныхъ задачахъ эстетической критики и старается лишь опредѣлить: чтó такое самые крупные признаки въ цѣлой вереницѣ творческихъ произведеній. Для этого онъ пользуется аналогіей съ жизнью природы, забывая, что творческое начало, присущее природѣ, опредѣляется многими такими мѣрилами, которыя не имѣютъ прямой связи съ душевнымъ свойствомъ, какое человѣчество выработало вѣками—съ областью красоты.

Свой натуралистическій принципъ Тэнъ примѣняетъ сначала къ тѣмъ видамъ искусства, гдѣ является душевная жизнь человѣка, какъ: музыка, романъ, театръ, эпопея и вообще литература. Самъ по себѣ, его анализъ вѣренъ и талантливо выполненъ. Онъ показываетъ какъ въ жизни культурнаго общества мы различаемъ признаки временные, мѣстные, поверхностные и, опускаясь все глубже и глубже, доходимъ до болѣе и болѣе основныхъ свойствъ, особенностей и расположеній вплоть до самыхъ глубокихъ устоевъ народа и цѣлой расы — до того, чтó онъ называетъ «первобытнымъ гранитомъ». Это даетъ ему поводъ утверждать, что таковъ — порядокъ, въ которомъ наслаиваются одни на другіе чувства, идеи, наклонности и инстинкты, образующіе человѣческую душу. Правило, заимствованное имъ изъ естественныхъ наукъ, находитъ

здѣсь, по его мнѣнію, самое прямое приложеніе и подтверждается во всѣхъ своихъ выводахъ.

Само по себѣ, это вѣрно: — аналогія существуетъ между развитіемъ человѣческаго общества и внѣшней природой, но позволительно ли выводить изъ этого, что самые общіе признаки, распространяющіеся на цѣлый народъ и на цѣлую расу, должны непремѣнно представлять собою высшую ступень и въ эстетическомъ смыслѣ?

Это весьма сомнительно и вовсе не подтверждается исторіей эстетическаго развитія человѣка. Дѣло состоитъ не въ томъ, чтобы показать тѣ «гранитные устои», на которыхъ держится душа человѣка, а въ томъ, чтобы прослѣдить: какъ люди, въ лицѣ самыхъ даровитыхъ писателей и художниковъ, извлекали изъ окружающей природы и изъ своего собственнаго «я» такіе образы, звуки и краски, которые все болѣе и болѣе удовлетворяли эстетическому чувству самыхъ развитыхъ ихъ сверстниковъ.

И вотъ этого-то мѣрила мы и не находимъ въ «Философіи искусства» Тэна, и его отсутствіе приводитъ Тэна къ выводамъ, которые, въ свое время, импонировали намъ, казались глубокими и неопровержимыми, но, при болѣе смѣломъ анализѣ (являющемся всегда послѣ того, какъ мы испытали обаяніе личнаго таланта),— выступаютъ въ болѣе ясномъ свѣтѣ, и, не теряя своего значенія въ другихъ смыслахъ, не даютъ полнаго отвѣта на наши запросы.

Несомнѣнно, что принципъ субординаціи, іерархіи, замѣчаемый и въ развитіи человѣчества, и въ природѣ проявляется въ послѣдовательномъ восхожденіи къ самымъ основнымъ свойствамъ, къ тому, чтó всего болѣе прочно и незыблемо. Но спрашивается: почему же самые простые, элементарные аттрибуты чего бы то ни было представляютъ собою высшую ступень

іерархіи? Это противорѣчитъ даже и натуралистическому методу. Для натуралиста исторія развитія есть, прежде всего, исторія осложненія формъ, превращенія ихъ изъ одной въ другую, словомъ, дифференціаціи. Тутъ же проводится діаметрально противоположный принципъ, и нѣтъ никакого основанія держаться того догмата, что чѣмъ признакъ, изображенный въ произведеніи искусства, элементарнѣе, проще и незыблемѣе, тѣмъ самое произведеніе выше. Если поэтъ, драматургъ, романистъ, скульпторъ, живописецъ или композиторъ не достигнутъ того, чтобы доставить воспроизведеніемъ этихъ основныхъ «гранитныхъ устоевъ» эстетическое удовлетвореніе своимъ слушателямъ и зрителямъ—самый существенный для насъ критерій пропадаетъ, и на сцену выступаютъ другіе моменты—научные, этическіе, соціальные — совсѣмъ не тождественные съ моментомъ красоты.

Нечего и удивляться, что Тэнъ заявляетъ, какъ аксіому, и то, что нравственнымъ цѣнностямъ (valeurs morales) шагъ за шагомъ соотвѣтствуетъ градація литературныхъ достоинствъ. И онъ старается показать какъ изящная литература захватываетъ все шире и глубже характерные признаки эпохи и національности, и въ этомъ анализѣ онъ не уклоняется отъ правды для каждой отдѣльной литературы, но идетъ дальше и признаетъ высшими произведеніями изящнаго творчества тѣ, въ которыхъ уже не эпоха и не отдѣльная раса, а все человѣчество проявляетъ свои устои:— таковы Псалмы Давида, таково «Подражаніе Христу», поэмы Гомера и діалоги Платона, таковъ Шекспиръ, «Донъ-Кихотъ» и даже, на оцѣнку Тэна, «Робинзонъ Крузо» и «Кандидъ».

Такую же іерархію признаковъ установляетъ Тэнъ и въ изобразительно-пластическомъ искусствѣ, находя, что соотвѣтствіе и тутъ полнѣйшее, и чѣмъ цѣнность

признаковъ въ природѣ и въ душѣ человѣческой выше, тѣмъ и художественное произведеніе будетъ совершеннѣе. Тутъ опять является у него полное игнорированіе того—въ какой степени воспроизведеніе крупнѣйшихъ признаковъ достигается въ данный моментъ развитія художественнаго творчества. Могутъ быть взяты самыя основныя свойства природы человѣка, и все-таки же изображеніе ихъ представитъ собою много несовершенствъ, сравнительно съ тѣмъ, до чего творчество и мастерство доработались нѣсколько сотъ лѣтъ спустя. Иначе мы должны признавать, что всѣ величайшія произведенія, на оцѣнку Тэна, имѣютъ одинаковыя художественныя достоинства, что̀ совсѣмъ не такъ, начиная хотя бы съ гомерическихъ поэмъ.

Онѣ, сами по себѣ, знаменуютъ крупный моментъ въ исторіи развитія творчества; но въ пріемахъ изображенія, въ постройкѣ, въ концепціи характеровъ, въ описаніяхъ природы и нравовъ творчество новѣйшихъ эпохъ пошло дальше. Точно такъ же такое произведеніе, какъ «Подражаніе Христу», можетъ быть, само по себѣ, весьма замѣчательно; но его содержаніе касается только одной стороны души человѣческой и не требуетъ вовсе того художественнаго мастерства, какое необходимо въ произведеніяхъ, обнимающихъ собою и природу, и жизнь человѣка, внѣ замкнутой сферы религіознаго созерцанія.

Какъ послѣдователю пріемовъ естественныхъ наукъ, Тэну слѣдовало бы воздержаться отъ такого вывода. И опредѣляя іерархію признаковъ отъ самыхъ поверхностныхъ до основныхъ и непоколебимыхъ, онъ, еслибъ былъ настоящій эстетическій критикъ, не сталъ бы вводить и «благодѣтельность» основныхъ свойствъ, воспроизведенныхъ произведеніемъ искусства. Этотъ принципъ благодѣтельности — чисто моральный, болѣе того, утилитарный, значитъ, по существу своему, сто-

ронній области прекраснаго. Можно вмѣстѣ съ древними греками признавать правильность формулы «прекрасное добро», какъ сліяніе совершенствъ нравственныхъ и эстетическихъ, но въ дѣлѣ художественной критики этическій принципъ, ни подъ какимъ видомъ, нельзя дѣлать главнымъ мѣриломъ; а въ анализѣ и въ синтетическихъ выводахъ Тэна, подъ конецъ, выходитъ такъ, что степень «благодѣтельности» является высшимъ мѣриломъ. Этотъ выводъ накладываетъ на всю его критическую систему нѣчто такое, что отводитъ насъ отъ главной задачи художественной критики, заставляетъ судить о содержаніи произведеній, какъ судятъ о нихъ утилитарные моралисты, а не мыслители эстетики. Онъ напираетъ на то, что свойства каждаго даннаго предмета въ природѣ и въ жизни человѣческой могутъ быть болѣе или менѣе благодѣтельны или зловредны, или носить смѣшанный характеръ. Человѣкъ или познаетъ, или дѣйствуетъ; оттуда преобладающее значеніе интеллигенціи и воли, и все, что способствуетъ развитію той и другой психической силы человѣка, будетъ давать благодѣтельные свойства и признаки, и наоборотъ. Гармоническое развитіе качествъ ума и воли, когда человѣкъ начинаетъ мыслить и дѣйствовать сообща, осложняется еще великой силою— симпатіи, любви, въ которой надо признать самое большее благодѣтельное свойство. Любовь, въ своемъ развитіи, доходитъ до высшихъ степеней безкорыстія и самоотверженія, въ патріотическомъ чувствѣ и въ той нравственной мудрости, образцы которой и древность завѣщала намъ въ произведеніяхъ литературы, каковы «Мысли» Эпиктета и Марка Аврелія и трактатъ «объ обязанностяхъ» Цицерона.

Приводя все это, Тэнъ заявляетъ опять, что классификація моральныхъ цѣнностей соотвѣтствуетъ, шагъ за шагомъ, классификаціи цѣнностей литературныхъ.

Этотъ критерій кажется намъ одинаково одностороннимъ и непроизводительнымъ въ художественно-эстетической критикѣ. Если его держаться послѣдовательно, то надо будетъ впередъ установить для эволюціи творчества стоячіе идеалы и требованія, чтó и было во весь классическій періодъ новой литературы, въ теченіе XVII и XVIII стол. Не замѣчая этого, Тэнъ—сторонникъ пріемовъ естествоиспытателей—вдается въ догматизмъ, и притомъ въ догматизмъ съ устоями, не имѣющими прямого отношенія къ области красоты. Вотъ почему мы повторяемъ еще разъ, что его репутація эстетика представляетъ собою значительное недоразумѣніе. Тутъ онъ сходится со всѣми тѣми критиками, для которыхъ исходной точкой является не степень совершенства въ воспроизведеніи жизни, а нравственныя свойства изображаемыхъ людей. Онъ и не думаетъ маскировать своихъ оцѣнокъ въ этомъ смыслѣ. Онъ прямо говоритъ, что «на самыхъ низшихъ ступеняхъ» литературнаго изображенія стоятъ типы новѣйшей реальной литературы романа и театра, и все, чтó является предшествующими моментами такихъ воспроизведеній, какъ, напр., въ области романа типъ Санчо-Пансы въ Донъ-Кихотѣ, множество лицъ въ романахъ Фильдинга и Вальтеръ-Скотта. Такому же сужденію подлежатъ и высшіе творческіе продукты Бальзака и «Мадамъ Бовари» Флобера, нашедшаго, однакожъ, въ Тэнѣ столь убѣжденнаго цѣнителя и комментатора. Прочтите вы его отдѣльные критическіе этюды о Бальзакѣ или о романѣ Флобера, вы можете, только на основаніи ихъ, причислить его къ критикамъ, совершенно свободнымъ отъ всякой предвзятости сторонникомъ художественныхъ принциповъ и критеріевъ. А между тѣмъ, въ своей «Философіи искусства» онъ ставитъ высшимъ критеріемъ не эстетическій, а этическій принципъ. Для него вполнѣ совершенными могутъ являться только такія

произведенія, гдѣ поэты, драматурги и романисты даютъ намъ образцы идеальныхъ нравственныхъ совершенствъ въ высшемъ гармоническомъ сочетаніи. Никто не станетъ спорить съ тѣмъ, что нравственныя совершенства въ соотвѣтственномъ художественномъ воспроизведеніи даютъ намъ высокое удовлетвореніе, но только подъ условіемъ—дѣйствовать непосредственно на наше чувство прекраснаго, представлять собою новую побѣду творчества и художественнаго мастерства; иначе они относятся совсѣмъ къ другой категоріи.

И тутъ мы принуждены снова напомнить, что при изученіи развитія человѣческаго творчества нѣтъ никакого научно-философскаго основанія признавать мѣриломъ оцѣнки одно упрощеніе, одну интеграцію, выдѣленіе самыхъ чистыхъ нравственныхъ качествъ и сліяніе ихъ въ одномъ творческомъ образѣ. Если искусство слѣдуетъ за жизнью и не можетъ развиваться иначе, то сама жизнь становится все сложнѣе и сложнѣе, идеалы мѣняются. То, что̀ человѣчеству представлялось въ теченіе вѣковъ, какъ нѣчто возвышенное, близкое къ божественному совершенству — то съ теченіемъ времени теряло свою безусловную цѣнность, отходило въ даль исторіи, переработывалось въ другія нравственныя заботы и стремленія. Если основное мѣрило будетъ всегда сводиться къ любви, къ человѣчности, къ способности на жертву для другихъ, то ея осуществленіе въ человѣческомъ общежитіи безконечно въ своемъ развитіи. Стало-быть, на основаніи того, что́ человѣческое творчество возсоздало въ смыслѣ высокихъ нравственныхъ качествъ, никакъ нельзя строить теорію, имѣющую значеніе и для всего послѣдующаго развитія творчества. Поэтому, врядъ ли можно соглашаться съ Тэномъ, который ставитъ на самыя верхнія ступени поэтическаго возсозданія такія произведенія народнаго творчества или отдѣльныхъ та-

лантовъ, которыя являются въ наивныя и первобытныя эпохи, въ тѣ времена, когда вмѣсто простыхъ смертныхъ дѣйствовали герои и боги, каковы, напр., Зигфридъ въ Нибелунгахъ, Роландъ въ боевыхъ пѣсняхъ эпохи Карла Великаго, Сидъ въ Романсеро, Рустемъ въ книгѣ царей, Антаръ въ Аравіи, Улисъ и Ахиллъ въ Греціи.

А еще выше по его іерархіи стоятъ глашатаи божественныхъ откровеній—Спаситель и боги Греціи въ гомеровскихъ поэмахъ, Индіи — въ ведическихъ гимнахъ и буддійскихъ легендахъ, іудеевъ и христіанства въ псалмахъ, Евангеліи, въ Апокалипсисѣ, вплоть до «Подражанія Христу» Ѳомы Кемпійскаго.

Въ этомъ мы рѣшительно отказываемся слѣдовать за Тэномъ и думаемъ, что онъ, незамѣтно для себя, превращается тутъ въ апріорнаго теоретика, похожаго на тѣхъ самыхъ метафизиковъ, противъ которыхъ онъ, въ началѣ своей писательской карьеры, такъ блистательно выступалъ. Подъ такіе выводы могли бы подписаться и разные профессора риторики и піитики, воспитанные на условныхъ принципахъ и правилахъ того кодекса, который держался за преклоненіе передъ образцовыми произведеніями, установляя вездѣ классификацію высокихъ и низкихъ предметовъ изображенія, возвышеннаго и «подлаго» стиля.

Возьмемъ теперь послѣдній изъ тѣхъ главныхъ критеріевъ, которые, по Тэну, опредѣляютъ художественно-творческую цѣнность произведенія. То, что онъ называетъ совпаденіемъ или сочетаніемъ признаковъ или воздѣйствій (le degrès de convergeance des effets). Самъ по себѣ, это, безъ сомнѣнія, существенный элементъ въ искусствѣ. Тэнъ повторяетъ опять, что въ творческихъ произведеніяхъ долженъ заключаться самый цѣнный признакъ, и притомъ такъ, чтобы онъ всего болѣе преобладалъ, и только

подъ такимъ условіемъ эти признаки получаютъ наибольшій блескъ и рельефъ и дѣлаются болѣе видимыми, чѣмъ въ природѣ. Но для этого также необходимо, чтобы всѣ части произведенія содѣйствовали ихъ обнаруженію. Надо, слѣдовательно, чтобы признаки сочетались или совпадали, и степень этого сосредоточенія опредѣляетъ достоинство творческаго продукта.

И, примѣняя такой критерій къ литературѣ, Тэнъ анализируетъ элементы всякаго литературнаго произведенія. Это прежде всего — человѣческія души, живыя лица, обладающія тѣми или иными отличительными свойствами. Нравственная основа тѣсно связана съ физическимъ темпераментомъ, и когда различныя духовныя и физическія свойства сочетаются гармонически, они придаютъ человѣку глубокій отпечатокъ, дѣлаютъ рельефными преобладающія свойства. Такого совпаденія часто не бываетъ въ природѣ, но оно всегда и неминуемо проявляется въ произведеніяхъ великихъ художниковъ. Вотъ почему художественное творчество и выше природы, и того, что даетъ дѣйствительность. Тэнъ указываетъ на Шекспира и на Бальзака, какъ на образцы творческихъ организацій. И въ шекспировскихъ лицахъ,—въ Коріоланѣ, Макбетѣ, Гамлетѣ, Отелло — и во всей огромной галлереѣ лицъ, созданныхъ творческимъ воображеніемъ автора «Человѣческой комедіи» — происходитъ одинъ и тотъ же процессъ сосредоточенія, сочетанія самыхъ разнообразныхъ и многочисленныхъ элементовъ нравственныхъ вліяній и общественныхъ воздѣйствій, послужившихъ писателю въ его творческой задачѣ.

Вторая группа элементовъ въ литературномъ произведеніи—положенія и событія. Когда характеръ задуманъ и выясненъ, надо поставить его въ такія условія, чтобы онъ передъ глазами зрителя или читателя проявилъ всѣ свои преобладающія свойства. Въ этомъ

опять-таки Тэнъ видитъ превосходство искусства надъ природой, такъ какъ въ природѣ далеко не всегда происходитъ гармоническое соотвѣтствіе—между характеромъ и природой. Онъ указываетъ на примѣры такихъ людей, какъ Кромвель и Людовикъ XVI, которые были бы совсѣмъ не тѣми, если бы судьба поставила ихъ въ другія условія; между тѣмъ какъ въ литературномъ произведеніи даровитые авторы создали бы для этихъ характеровъ подходящую дѣятельность и подходящую среду. Вотъ это второе соотвѣтствіе и замѣчается всегда въ произведеніяхъ крупныхъ художниковъ. Интрига, ходъ дѣйствія, фабула—все это лишь средства для полнѣйшаго проявленія характеровъ, судьба которыхъ, созданная творческимъ воображеніемъ автора, даетъ ему возможность развивать свой замыселъ такъ, какъ этого бы не было въ жизни.

Послѣднимъ элементомъ творческой работы является стиль, письмо, пошибъ. Для писателя онъ тѣмъ болѣе важенъ, что только посредствомъ письма и можетъ онъ показывать все то, что̀ находится творческаго въ замыслѣ произведенія; и для того, чтобы общее впечатлѣніе получилось самое сильное, необходимо достигнуть полнѣйшаго соотвѣтствія этого третьяго важнаго элемента съ предъидущими. Каждая фраза, состоящая изъ словъ, способна сама по себѣ принимать всевозможныя формы и, стало-быть, производить различныя воздѣйствія на душу читателя; и не только фраза, но и отдѣльныя слова, и стиль должны сообразоваться со всѣмъ остальнымъ въ творческомъ произведеніи, что̀ составитъ послѣдній видъ сочетанія или совпаденія художественныхъ признаковъ.

И опять-таки и въ этомъ Тэнъ видитъ превосходство искусства надъ природой. Въ поэмѣ, въ драмѣ или въ романѣ вымышленныя лица могутъ говорить лучше и болѣе сообразно своему характеру, чѣмъ лица

реальныя. Каждая форма стиля опредѣляетъ состояніе души. Тэнъ предлагаетъ сдѣлать опытъ: дать Шекспиру стиль Расина, а Расину—языкъ Шекспира — и выйдетъ, конечно, нѣчто уродливое, противорѣчивое и анти-художественное.

Словомъ, по формулѣ Тэна, «все искусство заключается въ двухъ словахъ: проявлять, сосредоточивая».

Для него является несомнѣннымъ, что, на основаніи принципа сочетанія признаковъ, получается самая правильная классификація литературныхъ произведеній. Они будутъ тѣмъ прекраснѣе, чѣмъ это сочетаніе, эта концентрація, это гармоническое соотвѣтствіе будутъ болѣе или менѣе полны и совершенны. Такая градація подтверждается, по его мнѣнію, всей исторіей художественнаго творчества, въ томъ числѣ и литературнаго. Онъ указываетъ на послѣдовательные періоды творчества и мастерства, начиная съ той эпохи, когда люди обладаютъ сильными и оригинальными чувствами, но у нихъ нѣтъ еще искусства выражать ихъ въ изящно выработанныхъ формахъ.

Но въ исторіи развитія культурнаго человѣчества— прибавимъ мы—эти эпохи могутъ и не слѣдовать хронологически. Народно-былевая поэзія, въ такихъ ея продуктахъ, какъ средневѣковыя поэмы, явилась около двухъ тысячъ лѣтъ послѣ гомеровскихъ рапсодій, но въ нихъ нѣтъ того совпаденія формы и содержанія, какъ въ эпопеяхъ древней Греціи. Но въ литературномъ творчествѣ новой эпохи, начиная съ «Божественной комедіи» Данта, переходя потомъ къ англійскимъ драматургамъ—Шекспиру и его предшественникамъ—можно видѣть какъ сила характеровъ, энергія и страстность нашли, наконецъ, своихъ выразителей въ англійскомъ и во французскомъ театрѣ.

Но, какъ это всегда бываетъ въ концѣ каждаго

творческаго періода, гармоническое соотношеніе между содержаніемъ и формой теряется, мастерство переходитъ въ изысканность и обнаруживаетъ слабость чувства, недостатокъ крупныхъ замысловъ. Таково было и положеніе греческаго театра во времена Эврипида, и французскаго театра во времена Вольтера. Форма сохраняется по традиціи, но души больше уже нѣтъ. Точно такъ же и Вольтеръ подражаетъ всѣмъ пріемамъ Расина и Корнеля, удерживаетъ персоналъ ихъ дѣйствующихъ лицъ, пишетъ въ условно-благородномъ стилѣ, но онъ уже больше не проникнутъ ихъ духомъ, онъ даетъ своимъ трагедіямъ историческую подкладку, заставляетъ произносить философскія и просвѣтительныя тирады съ нападками на королей и священниковъ. Какъ у Эврипида въ Греціи, такъ и у Вольтера, въ концѣ XVIII-го стол., разные элементы произведенія не совпадаютъ между собою, не сливаются гармонически.

Это сочетаніе, эта концентрація находится только въ моменты процвѣтанія творчества: въ Греціи — во времена Софокла и Эсхила; у Шекспира и Расина и у каждаго великаго писателя въ тѣхъ родахъ произведеній, гдѣ они были новаторами, выступали съ чѣмъ-нибудь своеобразнымъ и сильнымъ: и въ басняхъ Лафонтена, и въ надгробныхъ словахъ Боссюэта, и въ сказкахъ Вольтера, и Комедіи Данта, въ Донъ-Жуанѣ лорда Байрона, въ Діалогахъ Платона, у классиковъ и романтиковъ, у древнихъ и новыхъ писателей.

Тѣхъ же критеріевъ держится Тэнъ и въ оцѣнкѣ произведеній живописи, какъ искусства, по предметамъ изображенія близко стоящаго къ изящной литературѣ. И тутъ точно такъ же онъ признаетъ проявленіе самаго значительнаго и благодѣтельнаго признака условіемъ совершенства творческаго продукта, при чемъ и связанное съ нимъ гармоническое развитіе тѣла служитъ ему главнымъ оселкомъ въ опредѣленіи того,

какъ живопись и скульптура достигали высшихъ граней совершенства. Съ этой точки зрѣнія, въ ваятеляхъ древней Эллады и въ даровитѣйшихъ художникахъ итальянскаго Возрожденія онъ видитъ высочайшія творческія натуры, созданныя эпохами, которыя больше уже не повторялись въ исторіи творчества.

И въ послѣдней главкѣ своей «Философіи Искусства» онъ резюмируетъ все имъ сказанное, показывая какъ творческое произведеніе есть или система частей, созданныхъ сразу, безъ явно подражательнаго элемента, какъ въ архитектурѣ и музыкѣ, или же — воспроизведеніе дѣйствительнаго предмета, что̀ мы видимъ въ литературѣ, ваяніи, живописи.

Онъ повторяетъ окончательно, что цѣль искусства — «проявлять всей этой совокупностью какое-нибудь существенное свойство». Этотъ характерный признакъ не только долженъ быть значительнымъ, но и преобладать. И сообразно съ этимъ поднимается достоинство произведенія. А въ самомъ этомъ признакѣ существуютъ два главныхъ элемента: его основная первичность и степень благодѣтельности, т.-е. то, насколько онъ можетъ содѣйствовать сохраненію и развитію индивида и цѣлой человѣческой группы.

Этимъ двумъ точкамъ зрѣнія соотвѣтствуютъ двѣ лѣстницы, по которымъ восходятъ произведенія искусства. И въ свою очередь обѣ точки зрѣнія сливаются въ одну, по которой выходитъ, что существенный или благодѣтельный признакъ всегда не что иное, какъ соразмѣрная сила, направляющая свое воздѣйствіе то на другія, то на себя самоё. Стало-быть, признакъ обладаетъ двумя видами, могущими имѣть два достоинства. Этотъ преобладающій признакъ проявляется въ творчествѣ ярче, чѣмъ въ природѣ, и достигаетъ самаго сильнаго рельефа, когда художникъ, дѣйствуя всѣми элементами своего произведенія, умѣетъ сочетать всѣ ихъ эффекты.

Это приводитъ къ признанію еще третьей лѣстницы въ градаціи творческихъ произведеній—къ признанію того критерія, по которому они тѣмъ прекраснѣе, чѣмъ преобладающій признакъ выражается въ нихъ универсальнѣе, достигаетъ все бóльшаго и бóльшаго значенія. Поэтому шедёвръ есть такое произведеніе, гдѣ самая крупная сила достигаетъ самаго значительнаго развитія. И тутъ опять Тэнъ взываетъ къ древнимъ грекамъ и указываетъ на то, какъ эллинское творчество доработалось до величайшихъ своихъ побѣдъ въ родѣ Венеры Милосской и Юноны на виллѣ Людовизи.

И три фазиса въ эволюціи ихъ творчества какъ разъ отвѣчаютъ, по утвержденію Тэна, тѣмъ тремъ моментамъ, какіе помогли ему установить свою доктрину: первоначальные замыслы, зародившіеся въ мистеріяхъ храмовъ, прошли черезъ грезы поэтовъ и достигли своего завершенія подъ рѣзцомъ ваятеля.

Положительная сторона метода Тэна. Къ чему же—спросимъ мы—сводится положительная сторона метода, которому Тэнъ остался вѣренъ, какъ художественный критикъ?

Мы думаемъ, что его главная заслуга заключается въ отчетливомъ, сильно продуманномъ и прекрасно выраженномъ указаніи на существенные признаки, имѣющіеся въ каждомъ крупномъ творческомъ произведеніи.

Несомнѣнно: и раса, и главные элементы душевной жизни человѣка, и эпоха, и темпераментъ автора, его судьба, его бытовыя и личныя особенности — должны неминуемо проявляться въ творчествѣ. Но слѣдуетъ ли изъ этого, что творческая дѣятельность души человѣческой, то, чтó мы называемъ областью прекраснаго—вполнѣ исчерпывается задачей: воспроизводить въ каждомъ данномъ случаѣ самый сильный, преобладающій и благодѣтельный признакъ? Потребность въ

красотѣ безконечна въ своемъ развитіи: этого нельзя не признать каждому, кто держится за принципъ эволюціи. А если оно такъ, то почему же должны мы, отнынѣ и на вѣки, признавать, что другихъ цѣлей, кромѣ указанныхъ въ доктринѣ Тэна, область красоты имѣть не можетъ и не должна?

Если критерій благодѣтельности нельзя признать вѣрнымъ, то еще менѣе тотъ принципъ, по которому чѣмъ признакъ элементарнѣе, первобытнѣе, проще, тѣмъ бо́льшую высоту обусловливаетъ онъ для творческаго произведенія. Это опять-таки противорѣчитъ всему ходу человѣческой культуры, а стало-быть, въ томъ числѣ и тому, что́ представляетъ собою эволюція прекраснаго. Тѣ «лѣстницы», какія установляетъ Тэнъ, ведутъ отъ сложнаго къ простому, что̀ врядъ ли отвѣчаетъ исторіи развитія какой угодно отрасли человѣческой дѣятельности.

Конечно, рядомъ съ дифференціаціей, съ осложненіемъ явленій можетъ быть замѣчаема и ихъ интеграція—сосредоточеніе. Но какое? Такое, въ которомъ происходитъ сліяніе отдѣльныхъ силъ, какъ бы ячеекъ творчества—въ цѣлыя группы и въ цѣлыя органическія тѣла.

Если въ отдѣльной отрасли творчества, напр., хотя бы въ скульптурѣ, человѣчество извѣстной эпохи доработалось до послѣдняго слова—на какомъ основаніи можемъ мы утверждать, что и въ пластическомъ мастерствѣ люди никогда не дойдутъ до чего-либо высшаго — до самыхъ совершенныхъ мраморовъ Эллады? Почему не предположить, что гармоническая красота тѣла не сочетается въ такихъ произведеніяхъ грядущихъ поколѣній съ высшими замыслами болѣе духовнаго оттѣнка? Все это будетъ зависѣть отъ безконечнаго развитія потребностей, запросовъ и вкусовъ культурнаго человѣка. Мы уже и теперь знаемъ, что въ

древней Элладѣ, колыбели прекрасныхъ скульптурныхъ произведеній — допускались въ самой этой скульптурѣ такіе выразительные пріемы, которые уже намъ кажутся варварскими или, по крайней мѣрѣ, несоотвѣтствующими идеальнымъ требованіямъ зодчества. Древніе красили свои статуи, золотили ихъ: первое показываетъ ихъ болѣе первобытное стремленіе къ грубо-реалистическому правдоподобію. А намъ даже самыя совершенныя восковыя фигуры кажутся—образчиками низменнаго мастерства.

Но и помимо этихъ соображеній, до тѣхъ поръ, пока человѣчество не продѣлаетъ всего цикла своего душевнаго развитія, нельзя — если держаться научно-философскихъ основъ — безусловно утверждать, что цѣли художественнаго творчества сводятся къ тому-то и къ тому-то, и внѣ такихъ-то принциповъ и критеріевъ не можетъ быть произведеній искусства.

Тэнъ всегда и вездѣ выставлялъ себя естествоиспытателемъ. Но, намъ кажется, и въ этомъ нельзя съ нимъ согласиться. Онъ желалъ примѣнять методы и пріемы натуралиста, забывая о томъ, что въ изученіи природы нельзя позволять себѣ такихъ обобщеній, которыя слишкомъ противорѣчатъ принципу новѣйшаго естествознанія — принципу развитія, эволюціи. Представьте себѣ натуралиста, сводящаго все въ жизни природы, въ растительномъ и животномъ царствахъ, къ преобладанію самыхъ элементарныхъ, основныхъ признаковъ — онъ долженъ былъ бы противорѣчить въ своихъ взглядахъ и обобщеніяхъ естественному ходу всего мірозданія и всей жизни на землѣ.

Правда, современная наука стремится къ установленію единства силъ природы, и каждое, самое сложное явленіе въ высшихъ организмахъ, въ томъ числѣ и въ организаціи человѣка, можетъ быть сведено, въ концѣ концовъ, къ химическимъ, физическимъ и меха-

ническимъ основамъ. Но развѣ это даетъ намъ право утверждать, что идеалъ творчества, происходящаго отъ вѣка, во всей вселенной — долженъ быть обусловленъ преобладаніемъ самыхъ основныхъ, первичныхъ элементовъ и силъ? Напротивъ, на основаніи того, что̀ наука видитъ въ самомъ совершенномъ организмѣ, т.-е. въ человѣкѣ, люди науки имѣютъ поводъ допускать, что въ мірозданіи возможны и ещѐ высшіе организмы, разъ мысль наша допускаетъ безконечность развитія всего сущаго.

Но еслибъ даже въ своемъ критическомъ методѣ Тэнъ и былъ настоящимъ строгимъ натуралистомъ— не надо забывать, что принципы, методы и пріемы точнаго знанія не дадутъ намъ вѣрныхъ выводовъ въ дѣлѣ красоты, если мы будемъ цѣликомъ брать аналогіи изъ области природы и примѣнять ихъ къ той сферѣ душевной дѣятельности человѣка, гдѣ проявляется нѣчто, не имѣющее прямой связи съ пользой и даже съ моралью, признаваемой людьми на извѣстной ступени ихъ общественнаго развитія. Несомнѣнно, что если вы разъ въ дѣлѣ прекраснаго творчества допустите такія мѣрила, которыя относятся къ другимъ сферамъ жизни—вы уже не можете быть сторонникомъ самостоятельности области прекраснаго. И въ этомъ Тэнъ впадаетъ въ значительное противорѣчіе съ самимъ собою.

Онъ вездѣ повторяетъ, что художественное творчество, по своимъ выразительнымъ средствамъ, выше природы; каждый сторонникъ прекраснаго подпишется подъ такой выводъ. Но кто признаетъ это — тотъ не долженъ брать иныхъ критеріевъ для сужденія о степени художественнаго совершенства, кромѣ вытекающихъ изъ самой сути красоты.

И въ другихъ сферахъ жизни и человѣческой дѣятельности мы можемъ находить проявленіе преоблада-

ющихъ признаковъ физическихъ и душевныхъ свойствъ, въ особенности присутствіе или отсутствіе пользы и благодѣтельности въ томъ или иномъ смыслѣ. Но эти элементы, сами по себѣ, не составляютъ красоты; они только служатъ матеріаломъ, содержаніемъ для произведеній, доставляющихъ человѣку ту высшую радость, какой онъ не находитъ ни въ чемъ другомъ.

И наконецъ, научный ли пріемъ, даже и для натуралиста—признавать, что высшія произведенія творчества могутъ находиться позади, а не впереди? Натуралистъ знаетъ, что природа безконечна въ своемъ творческомъ процессѣ. Поэтому ея послѣднее слово всегда послѣднее и по времени. А въ доктринѣ Тэна мы видимъ какъ разъ противное. Для него не только въ пластическихъ, подражательныхъ искусствахъ, но и въ литературномъ творчествѣ многіе шедёвры стоятъ на безусловной высотѣ въ прошломъ человѣчества и представляютъ собою, по его толкованію, такіе элементы совершенства, которые обусловливаются не процессомъ осложненія, замѣчаемымъ во всемъ мірозданіи, а напротивъ, возвращеніемъ къ самымъ простымъ, основнымъ элементамъ, соотвѣтствующимъ физическимъ и механическимъ силамъ природы.

Наши выводы. Для натуралиста, для человѣка точнаго знанія, признающаго безконечность развитія всего существующаго — обязательны не приговоры, не разъ навсегда установленныя мѣрила оцѣнокъ, а напротивъ, признаніе принципа относительности, забота о томъ лишь, чтобы разъяснять ходъ развитія того явленія, съ какимъ онъ, въ данную минуту, имѣетъ дѣло.

Еслибъ Тэнъ былъ вѣренъ этому коренному принципу каждаго научнаго изслѣдователя, онъ воздержался бы отъ формулированія приговоровъ, ограничился бы только тѣмъ, что, показывая какъ существенные признаки расы, эпохи и творческаго темпе-

рамента писателя проявляются въ произведеніяхъ, выяснялъ процессъ собирательнаго творчества въ разныхъ областяхъ прекраснаго, ничего не предрѣшая и не сводя область красоты къ элементамъ, относящимся къ другимъ сторонамъ жизни культурнаго человѣчества.

Безвременно умершій французскій критикъ Эннекенъ, авторъ книги «La critique scientifique», принадлежавшій къ тому поколѣнію, которое вошло въ жизнь тотчасъ же послѣ катастрофы, пережитой Франціей, по всему своему душевному складу, образованію, обширному знакомству съ иностранными литературами представляетъ собою очень характерный умственный типъ— характерный для конца XIX-го вѣка и гораздо менѣе исключительно французскій, такъ какъ онъ, если не ошибаемся, былъ, по происхожденію, болѣе швейцарецъ, чѣмъ французъ. Научная критика.

Къ тому, что мы говоримъ дальше о его идеѣ научной критики въ главѣ: «Читающая публика» — мы прибавимъ здѣсь еще нѣсколько соображеній, такъ какъ считаемъ умственный починъ этого писателя чрезвычайно цѣннымъ въ исторіи эволюціи критическихъ идей второй половины XIX-го столѣтія. Эннекенъ.

Нельзя не сочувствовать назрѣвшей въ немъ и въ его единомышленникахъ потребности: придать художественно-литературной и вообще эстетической критикѣ научно-философскій характеръ и, главнымъ образомъ, свести ее на почву психологическую.

Онъ пустилъ терминъ «эсто-психологія» и поставилъ предъ собою задачу: набросать основы научной критики, проводя ее сначала черезъ чисто-эстетическій анализъ, установляя главные моменты эстетическаго анализа всякаго творческаго произведенія, прибавляя къ этому и практическія рѣшенія этого анализа—и въ

чистомъ его видѣ, и при помощи результатовъ всѣхъ родственныхъ знаній.

Точно такъ же намѣчаетъ Эннекенъ и научные пріемы анализа психологическаго, въ которомъ слѣдуетъ, по данному произведенію, возстановлять психію художника и писателя. И тутъ Эннекенъ выступаетъ съ очень существенными возраженіями противъ метода Тэна, показывая недостаточность тѣхъ моментовъ, какіе Тэнъ считаетъ вполнѣ исчерпывающими вопросъ. Эннекенъ настаиваетъ на необходимости прежде всего пользоваться самымъ продуктомъ—произведеніемъ писателя или художника—и находитъ, что такой пріемъ даетъ гораздо болѣе вѣрные результаты, чѣмъ объясненія индивидуальныхъ особенностей личности и таланта автора, извлеченныя изъ знакомства съ расой, эпохой, данными окружающей среды. Всякое творческое произведеніе есть синтетическій продуктъ, въ которомъ должны, по необходимости, сказаться всѣ выдающіяся особенности его творца. И не одинъ только безсознательный и непроизвольный элементъ художнической работы, а также и идеи, и болѣе намѣренные замыслы.

Такому наведенію будетъ соотвѣтствовать все то, чтó чисто эстетическій анализъ доставитъ цѣннаго: частичное и подробное опредѣленіе всѣхъ особенностей творчества, вплоть до внѣшней манеры, до стиля, языка, синтаксическихъ оборотовъ и лексическаго богатства.

Третій моментъ научной критики будетъ—по Эннекену—анализъ соціологическій. Здѣсь онъ опять беретъ теорію Тэна въ томъ, чтó касается трехъ главныхъ причинъ, имѣющихъ соціологическое значеніе: наслѣдственности, вліяній среды и вліяній мѣста жительства, находя опять-таки, что наведенія Тэна не выдерживаютъ строгой критики. И тутъ Эннекенъ стоитъ за болѣе самостоятельное значеніе душевнаго склада самого писателя-художника и силится показать, что три

принципа Тэна не даютъ еще возможности установлять всегда прочно отношеніе между произведеніемъ творчества и тѣми группами людей, для которыхъ оно назначается.

Вотъ это-то отношеніе между произведеніемъ и современниками автора, т.-е. публикой, и составляетъ предметъ особенной доктрины, какую Эннекенъ намѣтилъ подъ терминомъ «эсто-психологіи публики».

Мы къ ней вернемся въ главѣ, гдѣ говорится о публикѣ; а здѣсь приведемъ только возраженіе Эннекена—то, какъ въ однѣ и тѣ же эпохи въ различныхъ литературахъ западной Европы—древнихъ и новыхъ—нарождались таланты, не имѣвшіе между собою, по духу, характеру и формѣ своихъ произведеній, ничего общаго. И каждое изъ этихъ произведеній находило, въ средѣ современниковъ, поклонниковъ и почитателей, стало-быть, отвѣчало на разныя стороны собирательной душевной жизни общества въ данную эпоху.

Въ одной только Франціи, за послѣдніе два съ половиной вѣка, мы видимъ, что одновременно могли писать въ XVII-мъ столѣтіи такіе люди, какъ Паскаль, Расинъ, Мольеръ, Буало, Лафонтенъ, Боссюэтъ, Фенелонъ, Мальбраншъ, Сенъ-Симонъ, Лабрюйеръ. Точно такъ же и въ XVIII-мъ столѣтіи мы имѣемъ писателей, принадлежавшихъ къ одной эпохѣ, рожденныхъ въ одномъ и томъ же обществѣ, на одной объединяющей почвѣ въ видѣ расы, какъ Монтескьё, Бюффонъ, Вольтеръ, Дидро, Прево, Руссо; а позднѣе Бернарденъ-де-Сенъ-Пьеръ и Шатобріанъ. А въ первой половинѣ XIX столѣтія такіе разнохарактерные творческіе организмы, умы и натуры, какъ Ламартинъ, Беранже, Виньи, Гюго, Мюссе, Бальзакъ, Жоржъ Зандъ, Мишле.

Еслибъ Эннекенъ не погибъ такъ несвоевременно, онъ конечно бы развилъ основныя идеи своей книги и далъ цѣлый рядъ изслѣдованій, написанныхъ на ту

программу, которую мы находимъ въ приложенiи ко всѣмъ тремъ родамъ анализа—эстетическому, психическому и соцiологическому. Изъ этихъ программъ или конспектовъ насъ преимущественно интересуетъ программа эстетическаго анализа. Въ ней мы находимъ перечисленiе: во-первыхъ, средствъ, путемъ которыхъ писатель достигаетъ своихъ художественныхъ цѣлей. Эти средства могутъ быть внѣшнiя и внутреннiя. Къ внѣшнимъ принадлежатъ: выборъ словъ, синтаксисъ, способъ композицiи (сочиненiе), тонъ, прiемы, описанiя мѣстъ и людей, душевныхъ состоянiй и абстрактныхъ идей. Къ внутреннимъ средствамъ принадлежатъ: мотивы, сюжеты, эпохи—средневѣковье, древнiй востокъ и т. д. Затѣмъ мѣста дѣйствiя, моменты, лица—однородныя и разнородныя, внутреннiя душевныя состоянiя и абстрактные сюжеты. За средствами выполненiя идетъ синтезъ этихъ средствъ, заключающiйся въ употребленiи извѣстнаго рода эффектовъ, стиля, колорита, тона и сюжетовъ, съ цѣлью поднимать душевное возбужденiе читателей.

Попытка Эннекена была, безъ сомнѣнiя, весьма замѣчательна; но не нужно забывать, что въ концѣ концовъ его научная критика есть опять-таки не что иное, какъ изученiе творчества, какъ средства опредѣлять талантъ писателей, ихъ душевный складъ и психiю ихъ современниковъ.

Стало-быть, эта теорiя—все-таки служебная; она не ставитъ вопросъ объ изученiи эволюцiи художественнаго творчества самостоятельно, и даже основной взглядъ Эннекена на эстетическое чувство и связанную съ нимъ творческо-художественную эмоцiю страдаетъ односторонностью. Онъ нигдѣ въ введенiи своей книги не признаетъ за эстетической эмоцiей чего-либо отличнаго отъ обыкновенныхъ эмоцiй—не количественно только, какъ онъ утверждаетъ, но и качественно.

Вся его попытка—сама по себѣ замѣчательная и заслуживающая сочувствія, какъ протестъ противъ безпринципности критико-дилетантскихъ приговоровъ—все-таки еще не можетъ удовлетворить тѣхъ, кто смотритъ на эволюцію изящнаго творчества иначе, т.-е. какъ на развитіе вполнѣ самостоятельной душевной способности человѣка, а на область красоты, какъ на нѣчто само себѣ довлѣющее.

Во всемъ томъ, что̀ дала болѣе положительная научная критика въ лицѣ Сентъ-Бёва, Тэна и Эннекена, заключена уже была, хотя бы и въ зародышѣ, идея того, что̀ мы теперь называемъ **эволюціей**. Объ этомъ принципѣ мы уже говорили во Введеніи, останавливаясь на томъ литературномъ критикѣ, который въ послѣдніе годы выступилъ, несмотря на свое ближайшее умственное прошлое, какъ искренній сторонникъ эволюціоннаго начала и метода въ изученіи различныхъ родовъ изящной литературы.

Брюнетьеръ. Но можемъ ли мы — русскіе — считать Брюнетьера первымъ по времени сторонникомъ эволюціоннаго принципа въ примѣненіи его къ художественно-литературной области?

Русскій эволюціонистъ. Мы — русскіе — часто грѣшимъ тѣмъ, что недостаточно обращаемъ вниманія на умственный починъ нашихъ соотечественниковъ. Такъ и въ вопросѣ объ эволюціонномъ принципѣ: въ нашей журнальной литературѣ и газетной прессѣ прошло почти незамѣченнымъ (по крайней мѣрѣ мы не помнимъ сколько-нибудь обстоятельной статьи) появленіе книги профессора Н. И. Карѣева «Литературная эволюція на западѣ». Она составилась наполовину изъ лекцій, которыя профессоръ читалъ въ Варшавскомъ университетѣ, занимая временно каѳедру и по исторіи всеобщей литературы. Книга вышла въ провинціи — въ Воронежѣ — въ 1886 г., а лекціи читались раньше; слѣдовательно, г. Карѣевъ

имѣетъ полнѣйшее право считать себя предшественникомъ попытки Брюнетьера.

Для нашей задачи особенно важны, по своему содержанію и идеямъ, первая и вторая главы и общіе выводы.

Основныя идеи лекцій проф. Карѣева.

Первая глава—«Литература и ея эволюція»—заключаетъ въ себѣ постановку вопроса совершенно въ духѣ эволюціонномъ, при чемъ авторъ придаетъ термину «литература» болѣе широкое значеніе, разумѣя подъ нею не одни только чисто художественныя произведенія, а все, что относится къ продуктамъ умственнаго труда, не имѣющимъ чисто дѣлового, спеціальнаго характера.

«Я не напрасно пригласилъ васъ стать на эволюціонную точку зрѣнія—говоритъ г. Карѣевъ, обращаясь, вѣроятно, къ своимъ слушателямъ. — Съ этой точки зрѣнія нѣтъ ничего неподвижнаго, заключеннаго въ тѣсныя границы, застывшаго въ своей опредѣленности. Богатыя содержаніемъ произведенія мысли и слова цивилизованныхъ народовъ служатъ, въ сущности, тѣмъ же цѣлямъ жизни, которыя раньше не были такъ дифференцированы и удовлетворялись не столь разнообразными средствами. У насъ есть пресса, школа, философія, наука, литература; но ничто до такой степени не сохранило характера первобытной поэзіи, замѣнявшей народу нашу прессу, школу, философію и науку, какъ именно поэзія и тѣ произведенія, которыя еще не разорвали съ нею связь, чтобы сдѣлаться дѣловыми трактатами, школьными учебниками, отвлеченными разсужденіями или спеціальными изслѣдованіями, или которыя помогаютъ намъ сознательно цѣнить литературное произведеніе».

Это широкое трактованіе литературы ведетъ, разумѣется, автора къ признанію непосредственной связи литературнаго творчества съ жизнью общества, т.-е. къ почвѣ соціологической. Авторъ не отрицаетъ области

красоты и той особенной душевной способности, которая проявляется въ чувствѣ прекраснаго, но занимается въ своей книгѣ эволюціей художественнаго творчества, какъ однимъ изъ элементовъ и орудій общей культуры. Это не мѣшаетъ ему, однако, оставаться вѣрнымъ пріемамъ эволюціоннаго изслѣдованія, и терминъ «искусство» сводитъ онъ къ болѣе опредѣленнымъ размѣрамъ, о чемъ мы говорили выше, находя, что это слово далеко не исчерпываетъ всего, что слѣдуетъ разумѣть подъ творчествомъ человѣка въ области красоты.

«Время догматической эстетики — говоритъ г. Карѣевъ — съ ея неподвижными понятіями и логически стройными систематизаціями—прошло. Наука поставила вопросы объ искусствѣ на почву психологическаго и историческаго изученія произведеній художества, и результатомъ должна явиться эволюціонная эстетика, эволюціонная философія искусства».

Какъ читатель видитъ, такого рода опредѣленіе задачъ научно-философской критики изящнаго литературнаго творчества указываетъ, несомнѣнно, что авторъ всталъ смѣло и твердо на почву эволюціонную и не только въ нашей критической литературѣ, но и въ критической литературѣ запада является однимъ изъ первыхъ защитниковъ такого принципа. При этомъ онъ не смотритъ на область творчества, какъ на рабское подражаніе дѣйствительности, и установляетъ необходимость объективно прослѣдить развитіе художественно-литературной формы, придавая, въ то же время, большое значеніе идеямъ и замысламъ, расширявшимъ постоянно область литературнаго творчества. Онъ признаетъ также и вліяніе непосредственнаго чувства въ дѣлѣ творческой формы; другими словами, стоитъ за непроизвольность творческаго процесса. Въ смыслѣ содержанія: «литература имѣетъ свою эволюцію, какъ и все дви-

жущееся и измѣняющееся, живетъ и живуща въ мірѣ и въ человѣческомъ обществѣ».

Ограничивая свою задачу самыми главными пунктами литературной эволюціи, г. Карѣевъ устанавливаетъ сначала существенные элементы общей исторической эволюціи, которая, въ свою очередь, распадается на частныя эволюціи: къ нимъ принадлежитъ и литературная.

Онъ приглашаетъ своихъ слушателей къ болѣе детальному анализу того—какъ въ литературной эволюціи развивались содержаніе и форма: «Въ каждую эпоху—говоритъ онъ—вы найдете опредѣленный стиль, опредѣленные стихотворные размѣры, обороты рѣчи, литературные пріемы, извѣстные преобладающіе виды произведеній, формы сочиненій, такое или иное количество идей, образовъ, темъ и сюжетовъ, разрабатываемыхъ литературой».

Но этого мало. Такая дифференціація возможна только тогда, когда въ обществѣ образуется цѣлый писательскій классъ. Въ собирательной работѣ писателей по разнымъ областямъ литературнаго труда складывается непремѣнно то, что̀ называютъ традиціей, т.-е. преемственность готовыхъ идей, замысловъ, сюжетовъ, формъ. Эта традиція противоположна, по своему значенію, тому, что̀ составляетъ личное творчество, въ чемъ заключается двигательная сила, освобожденіе отъ элемента подражательности и менѣе самобытной перенимаемости идей и формъ. И тутъ авторъ, несмотря на свою симпатію къ общественнымъ идеаламъ литературы, признаетъ умѣстнымъ изслѣдованіе эволюціи творчества въ этомъ направленіи, т.-е. въ предѣлахъ борьбы между традиціей и личнымъ творчествомъ, независимо отъ вліянія на творческую литературу другихъ сторонъ общаго культурнаго движенія: общественнаго, политическаго, религіознаго, научнаго, философскаго.

Онъ приходитъ къ тому выводу, что «въ основѣ литературной эволюціи лежитъ взаимодѣйствіе творчества (т.-е. болѣе личнаго и самобытнаго) и традиціи; и это— не исключительная особенность одной литературной эволюціи, а сущность каждой». Онъ показываетъ дальше, что традиція, т.-е. преемственность содержанія и формы въ широкомъ смыслѣ существуетъ во всѣхъ дѣятельностяхъ. Но даже и при господствѣ традиціи «личному творчеству предоставляется извѣстный просторъ», и даже «сама традиція не остается неизмѣнной», такъ какъ она подчиняется вліянію все возрастающей иниціативы—какъ собирательной, такъ и единичной. Этотъ починъ, представляющій собою начало творческой свободы, имѣетъ различныя степени. Иногда творчество ограничивается только тѣмъ, что освобождается отъ одной традиціи и подчиняется другой; но самобытное творчество можетъ идти дальше — усиливать личную иниціативу, стало-быть, увеличивать и творческую свободу. И въ исторіи развитія, напр., поэтическаго творчества, какъ высшей сферы литературной области, мы видимъ, что традиція — непроизвольность, нежеланіе поставить свое «я» на мѣсто коллективной работы — характеризуетъ собою всегда ранніе періоды творческой эволюціи. Традиція вырабатывается въ различныхъ литературахъ и производитъ цѣлый рядъ культурныхъ вліяній. Это взаимодѣйствіе способствуетъ движенію впередъ; но въ то же время можетъ въ значительной степени задерживать и элементъ свободы въ личномъ творчествѣ.

Личность даетъ себя знать уже и въ томъ, что подчиняется другой готовой традиціи, либо вноситъ въ литературу элементы, въ литературѣ еще не существовавшіе, но уже бывшіе въ другихъ традиціяхъ жизни и въ нихъ имѣвшіе свою эволюцію.

Авторъ не отрицаетъ важнаго значенія вопроса соб-

ственно о творчествѣ для всякой теоріи литературной эволюціи. Съ нимъ вмѣстѣ находится и вопросъ: существуетъ ли въ обществѣ особый классъ, занятый литературнымъ творчествомъ? А въ связи съ нимъ находится цѣлый рядъ вопросовъ, разрѣшеніе которыхъ можетъ помогать серьезному изученію творческой эволюціи. Сюда относятся идеи, интересы и традиціи писательскаго класса, степень его производительности, опредѣленіе всего того, въ чемъ сказывается собирательная и личная творческая работа, традиція и оригинальность, сознательность и преднамѣренность или же безсознательность и непосредственность творчества. Слѣдуетъ также отвѣтить и еще на рядъ вопросовъ: что̀ представляютъ собою традиціонные мотивы литературы, откуда они произошли, почему утвердились, какъ и въ силу чего измѣнялись, какъ вліяли на нихъ другія традиціи, что̀ заставляло ихъ падать и уступать мѣсто этимъ другимъ традиціямъ, когда, въ чемъ и почему они стѣсняли творчество, какимъ образомъ происходило освобожденіе его отъ традицій, что̀ оно извлекало изъ жизни и какъ способствовало возникновенію еще новыхъ традицій?

Авторъ ставитъ въ концѣ первой главы нѣсколько положеній, изъ которыхъ самыя существенныя такія, если ихъ кратко резюмировать:

Литературная эволюція есть взаимодѣйствіе творчества и традиціи, дѣятельности и среды.—Прямая среда литературнаго творчества—сама литература со всѣми ея элементами. — Творчество зависитъ какъ отъ этой среды, такъ и отъ другихъ элементовъ, созданныхъ природой и исторіей.—Народъ сохраняетъ и содержаніе, и форму произведеній въ силу подражанія и заимствованія, что̀ и способствуетъ созданію традиціи, подобно тому, какъ она образуется и въ другихъ сферахъ.—Традиція не можетъ оставаться неизмѣнной, какъ бы

ни происходили въ ней перемѣны — быстро или медленно. Въ одномъ народѣ она подвергается вліянію чужихъ литературныхъ традицій.—Когда одна традиція побѣждаетъ другую, то происходитъ частный или общій кризисъ. — Раннія эпохи отличаются преобладаніемъ традиціи надъ личнымъ творчествомъ. — Творчество раннихъ эпохъ воспроизводитъ всегда поэтическія преданія цѣлаго народа. — Съ развитіемъ обществъ литературное творчество дѣлается болѣе личнымъ; оно становится сознательнѣе и самобытнѣе. — На творчество все больше и больше вліяютъ явленія современности, а не одни только преданія. — Большая сознательность творчества сопровождается образованіемъ критико- и литературно-эстетическихъ теорій. — Личное же и сознательное творчество всего менѣе подчиняется вліянію традиціи.—Эволюціонный идеалъ литературы— полное отраженіе дѣйствительности въ произведеніяхъ слова, черезъ наибольшее количество высокоразвитыхъ и разнообразныхъ индивидуальностей. Съ этимъ вмѣстѣ возрастаетъ и общественное значеніе литературы; а руководительницей ея является критика и вообще литературная теорія.

Одновременно съ этимъ замѣчается переходъ литературной дѣятельности изъ одного класса общества въ другой.

Такая программа показываетъ, что авторъ—вполнѣ убѣжденный эволюціонистъ и, въ предѣлахъ своей задачи, намѣчаетъ всѣ главныя вѣхи, чрезъ какія художественно-литературное творчество проходило въ своемъ развитіи.

Во второй главѣ трактуются общія задачи исторіи литературы, и тутъ опять авторъ приводитъ въ связь литературную эволюцію съ главными основами исторической науки, съ ея «общей и послѣдней цѣлью», которая состоитъ въ «изображеніи культурно-прагматиче-

ской эволюціи всей общественной жизни»—такъ что для него исторія литературы является только спеціальной исторіей, изображающей частную эволюцію; но онъ признаетъ и существенную разницу въ объектахъ изслѣдованія. Общая исторія имѣетъ своимъ предметомъ самую жизнь общества, а исторія литературы въ тѣсномъ смыслѣ ставитъ своимъ предметомъ «самую литературу, имѣющую задачей воспроизведеніе жизни, выраженіе общественнаго мнѣнія и настроенія».

Тутъ опять мы замѣтимъ, что авторъ, при всемъ своемъ эволюціонномъ направленіи, все-таки же недостаточно выдѣляетъ значеніе области красоты самой по себѣ, смотритъ на художественное творчество почти исключительно, какъ на отраженіе общественной жизни, хотя и понимаемой въ самомъ широкомъ смыслѣ. Но мы на этомъ не будемъ останавливаться. Для насъ важно то, что русскій эволюціонистъ признаетъ то, что у историка литературы долженъ быть свой особенный выборъ источниковъ, должно быть и свое особенное отношеніе къ нимъ. Онъ напираетъ на то, что историкъ литературы пользуется, сравнительно съ общимъ историкомъ, фактами, сохранившимися для непосредственнаго наблюденія—что даютъ только продукты творчества. Онъ не затрудняется заявить, что «литературное произведеніе полнѣе, всестороннѣе и шире выражаетъ мысли и чувства, отражаетъ жизнь; оно имѣетъ важныя преимущества передъ произведеніемъ другихъ искусствъ». Но этого мало: «литературное произведеніе запечатлѣваетъ самый процессъ мысли, самый актъ рѣчи, какъ извѣстной дѣятельности; слово живетъ и продолжаетъ дѣйствовать, а въ словѣ сохраняетъ свою силу и значеніе духъ». «Въ каждомъ поэтическомъ произведеніи важно—и авторъ это вполнѣ признаетъ—точное сохраненіе не только ряда психическихъ актовъ, выраженныхъ въ словѣ, но и самыхъ актовъ рѣчи».

И задача историка литературы—по мнѣнію автора—стоитъ ближе всего къ задачѣ историка философіи или науки, въ чемъ мы съ нимъ вполнѣ согласны и на что у насъ есть указаніе во Введеніи. Несмотря на то, что̀ онъ опредѣляетъ литературное, а слѣдовательно и всякое другое изящное творчество, какъ выраженіе хода развитія культуры, онъ не затрудняется признаніемъ необходимости заниматься творчествомъ — въ данномъ случаѣ литературнымъ—самобытно, и прежде всего указываетъ на важность примѣненія къ изученію отдѣльныхъ произведеній и цѣлыхъ группъ ихъ и полосъ литературнаго развитія — сравнительнаго пріема. Онъ перечисляетъ пріемы такого сравнительнаго метода, сначала въ примѣненіи къ отдѣльнымъ писателямъ, затѣмъ къ произведеніямъ разныхъ авторовъ одной эпохи, наконецъ къ произведеніямъ разныхъ эпохъ одного и того же народа. Такой точно пріемъ не только можетъ, но и долженъ быть примѣненъ и въ дѣлѣ сравненія различныхъ литературъ по эпохамъ и національности.

Но отмѣтимъ здѣсь, что авторъ, въ концѣ концовъ, стоитъ все-таки на той же почвѣ, на какой стоялъ и Тэнъ, т.-е. что жизнь должна объяснять литературу, а не жизнь объясняется и воспроизводится при помощи литературы, хотя онъ и несогласенъ съ Тэномъ въ желаніи сводить задачи общей исторіи на одни психологическіе вопросы.

Держась такой соціологической почвы, г. Карѣевъ все-таки же выдвигаетъ на достаточно первый планъ истинную задачу художественно-литературной критики съ научно-философскимъ характеромъ: изучать памятники творчества, какъ самостоятельный интересъ, а не потому только (какъ это мы видимъ у Тэна), что при ихъ помощи особенно рельефно познается духовная физіономія человѣка, эпохи или народа. Авторъ вполнѣ допускаетъ, что историкъ литературы «интересуется этой

физіономіей, не ради ея самой или, по крайней мѣрѣ, не исключительно ради ея самой, но и какъ средствомъ объяснить литературное произведеніе, литературную дѣятельность писателя, литературную эволюцію у народа; послѣдняя—центръ, около котораго группируются изображенія всей жизни, а не свѣточъ, который, освѣщая картину жизни, можетъ самъ быть для насъ закрытымъ абажуромъ».

Такія признанія весьма цѣнны для всякаго, кто желаетъ видѣть въ изученіи изящнаго творчества нѣчто больше матеріала для характеристики общей культуры. Г. Карѣевъ высказывается дальше еще яснѣе: для него связь литературы съ религіей, философіей, наукой и общественнымъ движеніемъ не устраняетъ интереса, для научно-философской критики творчества, къ вопросу объ условіяхъ литературно-творческой эволюціи. И тутъ опять является значеніе спеціальнаго класса писателей, а также и вліяніе людей извѣстнаго положенія и образованія на литературные взгляды.

Вторую главу авторъ кончаетъ такими вопросами, находящимися опять въ связи съ взаимодѣйствіемъ традиціи и болѣе свободнаго творческаго почина:

Существуетъ ли въ обществѣ особый классъ, занятый литературнымъ творчествомъ?

Какое сословіе (или спеціальный классъ) наиболѣе заявляетъ себя въ литературной дѣятельности?

Въ чемъ заключается интересъ традиціи для дѣятелей литературы?

Какова степень литературной производительности?

Каково положеніе личности въ обществѣ, вліяющей на вопросы о подчиненіи традиціи или освобожденіи отъ нея?

Какъ произошла та или другая традиція?

Заключительнымъ выводомъ автора является указаніе на то, что литературно-творческая эволюція на-

ходится въ прямой зависимости отъ всего того, что̀ происходитъ въ другихъ сторонахъ культурной жизни.

Въ тѣхъ «общихъ выводахъ», которыми г. Карѣевъ заканчиваетъ свою книгу, мы находимъ опять рядъ пространныхъ положенiй, числомъ XXIX.

Въ первомъ изъ нихъ стоитъ такое опредѣленiе: «Литература — вообще: доступное словесное выраженiе обще-интересныхъ мыслей и настроенiй общества».

Намъ кажется, что такая формула—недостаточна, если задачей нашей будетъ изслѣдованiе эволюцiи изящнаго творчества. Общеинтересныя мысли и настроенiя могутъ и не носить на себѣ эстетическаго характера; между тѣмъ только то относится къ области красоты, что̀ носитъ на себѣ этотъ характеръ.

Слѣдующiя положенiя развиваютъ эту главную тему, которая вѣрна только въ самомъ общемъ смыслѣ, какъ, напр., вѣрно было бы утвержденiе, что эволюцiя нашей зрительной и слуховой способности въ концѣ концовъ зависитъ отъ общей экономiи всего нашего организма. Въ положенiи V-мъ литература признается органомъ «словеснаго воздѣйствiя на общество и потому въ жизни играетъ роль особаго культурно-соцiальнаго фактора». Такое утвержденiе—опять въ общемъ вѣрное—сводитъ, однакоже, область красоты къ служебной роли. Выраженiе «общеинтересность содержанiя», появляющееся снова въ VII-мъ тезисѣ, какъ бы устраняетъ вопросъ о красотѣ — весьма важный въ философско-эстетическомъ смыслѣ.

Зависимость литературы отъ жизни, на которую указывается въ тезисѣ IX-мъ, понимается авторомъ въ слишкомъ исключительномъ смыслѣ, что̀ подтверждается также и такой формулой X-го тезиса:

«Въ общемъ литература гораздо больше зависитъ отъ жизни, чѣмъ наоборотъ». Это надо еще доказать, и вся дальнѣйшая работа научно-философскаго изслѣдованiя

эволюціи творчества поведетъ къ рѣшенію вопроса: что̀ чему служитъ—общая ли культура красотѣ и изящному творчеству или наоборотъ?

Но вѣрный тому, что́ онъ развивалъ въ предыдущемъ, авторъ въ XI-мъ тезисѣ допускаетъ возможность выдѣленія литературной эволюціи изъ общей — культурно-соціальной—и указываетъ на ея причины. По вопросу о традиціи, т.-е. преемственности творческой работы, мы читаемъ въ XIV-мъ тезисѣ: «Если вообще въ взаимодѣйствіи жизни и литературы послѣдней принадлежитъ зависимая роль, то еще большею зависимостью отъ жизни отличаются литературныя традиціи, ибо сами онѣ и возникаютъ и падаютъ подъ вліяніемъ жизни». Это нуждается еще въ подтвержденіи. Нельзя слишкомъ злоупотреблять неопредѣленнымъ и общимъ терминомъ «жизнь». И творчество есть часть жизни. Оно несомнѣнно имѣетъ свой собственный ходъ развитія и въ вопросѣ традиціи играетъ главнѣйшую роль, хотя бы и въ отрицательномъ смыслѣ. На творчество (тезисъ XVI) авторъ смотритъ слишкомъ односторонне, какъ на явленіе личной жизни, между тѣмъ какъ въ дѣйствительности тѣ дарованія, которыя двигаютъ данную область творческой дѣятельности, могутъ являться какъ продукты собирательнаго психическаго развитія, нашедшаго въ данной личности свое самое яркое и двигательное выраженіе. И, кромѣ общекультурныхъ условій, на которыя такъ напираетъ авторъ, въ вопросѣ творчества, его обилія и оскудѣнія—надо брать во вниманіе и самостоятельный процессъ творческой эволюціи.

Въ тезисѣ XVII-мъ авторъ признаетъ то, что «творчество оказываетъ несомнѣнное вліяніе на жизнь».

Всѣ эти тезисы составляютъ первую группу, трактующую объ общихъ отношеніяхъ между жизнью и литературой.

Во второй группѣ находятся тезисы, гдѣ приводятся

итоги литературной эволюціи въ тѣсномъ смыслѣ, начиная съ тезиса XIX, при чемъ преслѣдуется главная задача: выяснить пути, по которымъ идетъ и отъ которыхъ зависитъ творчество, т.-е. традиціи разсматриваются отдѣльно: языкъ, постройка произведеній, ихъ содержаніе и ихъ идеи.

Тезисы отъ XIX до XXIV заняты установленіемъ общихъ выводовъ, вплоть до опредѣленія и результатовъ взаимодѣйствія литературныхъ традицій. Въ XXV тезисѣ ходъ эволюціи опредѣляется ослабленіемъ традиціонности, развитіемъ самостоятельнаго творчества и взаимодѣйствіемъ различныхъ традицій. Личное творчество авторъ—въ тезисѣ XXVI — считаетъ главнымъ факторомъ литературной эволюціи. Коллективный же характеръ творчества признаетъ онъ главнымъ образомъ за языкомъ (тезисъ XXVIII).

Въ послѣднемъ XXIX тезисѣ выражена общая идея всей книги, и мы его приведемъ цѣликомъ: «Теорія литературной эволюціи должна выработываться путемъ такого изученія литературныхъ фактовъ, которые на первый планъ ставили бы разрѣшеніе вопроса о неважныхъ, вообще и при извѣстныхъ только условіяхъ, границахъ традиціонности въ литературѣ и о возможной—опять-таки по существу дѣла и по отношенію какъ къ разнымъ элементамъ традиціоннымъ, такъ и общимъ культурно-соціальнымъ условіямъ — свободѣ личнаго творчества».

Проф. Карѣевъ и Брюнетьеръ, какъ эволюціонисты.

Мы считали своей прямой обязанностью остановиться такъ подробно на опытѣ эволюціонной теоріи литературы профессора Н. И. Карѣева, чтобы показать—въ какой степени нашъ соотечественникъ былъ не только предшественникомъ Брюнетьера, но пытался поставить вопросъ разностороннѣе и глубже, чѣмъ французскій критикъ. Тотъ ограничился только болѣе частичной дарвиновской задачей: прослѣдить нарожденіе

и развитіе отдѣльныхъ родовъ и видовъ литературы: другими словами, онъ приступилъ къ опредѣленію дифференціаціи въ отдѣльныхъ родахъ, не установивши достаточно существенныхъ общихъ основъ. Свою частичную задачу онъ до сихъ поръ еще не довелъ до конца. Въ печати, кромѣ эволюціи критики, не относящейся къ изящному творчеству, появилась еще эволюція лирической поэзіи, на которую нужно смотрѣть только какъ на попытку, далеко не удовлетворившую многихъ серьезныхъ сторонниковъ эволюціоннаго принципа. Но, въ предѣлахъ своей задачи, Брюнетьеръ—одинъ изъ первыхъ—указалъ на недостаточность обычныхъ методовъ, изслѣдованія. Онъ прямо говоритъ, что до сихъ поръ большинство книгъ по этой части—не что иное, какъ сборники монографій, не связанныхъ между собою ничѣмъ органическимъ, никакой научно-философской основой. Вмѣсто того, чтобы различать и характеризовать отдѣльныя эпохи, обыкновено слишкомъ занимаются частными вопросами, «изучаютъ людей, не заботясь о тѣхъ, кто предшествовалъ имъ или слѣдовалъ за ними, не проникая въ анализъ произведеній, въ тѣ отношенія, въ какихъ извѣстныя произведенія находятся къ совокупности исторіи отдѣльной литературы».

Эти упреки, до сихъ поръ, вполнѣ справедливы, но, повторяемъ еще разъ, Брюнетьеръ не выполнилъ даже и своей программы. До сихъ поръ не появлялось еще обѣщанныхъ имъ очерковъ эволюціи французской драмы и французскаго романа, что̀ для насъ было бы въ особенности важно.

Заслуга Брюнетьера заключается также и въ томъ, что онъ указалъ въ своей вступительной лекціи на необходимость изучать эволюцію творческой дѣятельности въ различныхъ областяхъ.

Не нужно забывать, что ему принадлежатъ слѣду-

ющія слова, произнесенныя передъ аудиторіей, состоящей изъ воспитанниковъ Высшей Нормальной Школы, т.-е. передъ молодыми людьми, которые превратились потомъ въ преподавателей среднихъ и высшихъ учебныхъ заведеній и, слѣдовательно, разносили повсюду этотъ новый складъ идей:

«Мы можемъ быть увѣрены—сказалъ Брюнетьеръ—что въ послѣднія 25 или 30 лѣтъ ученіе объ эволюціи принесло съ собою нѣчто, объясняющее его успѣхъ. Очень возможно и даже вѣроятно, что оно не есть выраженіе всей истины... Но я не вижу ничего выгоднаго въ томъ, чтобы игнорировать его, и такъ какъ намъ извѣстно, что естествознаніе — вообще исторія и философія — извлекали цѣннаго изъ этой доктрины, я и желаю заняться рѣшеніемъ вопроса: литературная исторія и критика не могутъ ли также въ свою очередь извлечь изъ нея нѣкоторую пользу?»

Антропологическіе критики.

Одновременно съ иниціативой Брюнетьера, въ болѣе частномъ вопросѣ эволюціи родовъ литературы, въ опытной школѣ психологовъ, въ изслѣдованіяхъ антропологовъ и соціологовъ позитивнаго направленія—эволюціонный принципъ сталъ безусловно преобладать и, какъ выраженіе этого, явились обширные труды, гдѣ принципъ эволюціи сталъ примѣняться не только къ изслѣдованію развитія общественной жизни вообще, но и къ разнымъ областямъ человѣческаго творчества, вплоть до области изящной литературы.

Въ первой половинѣ 90-хъ годовъ появилось обширное сочиненіе извѣстнаго французскаго антрополога Летурнó (Letourneau) «L'évolution littéraire dans les diverses races humaines». Въ немъ принципъ этотъ проводится по всей исторіи развитія литературнаго творчества, начиная съ самыхъ первобытныхъ степеней культуры. Общій принципъ автора въ вопросѣ объ эстетическомъ творчествѣ держится за это соціальное воззрѣніе. Для

Книга Летурно́.

нашей спеціальной задачи эта книга не представляетъ собою ничего особенно цѣннаго; но мы должны все-таки указать здѣсь на главу XX, гдѣ говорится о современной и новѣйшей литературѣ. И тутъ авторъ сводитъ значеніе литературнаго творчества къ соціальной задачѣ.

Летурно́, бросая взглядъ на будущее литературнаго развитія, признаетъ соціальную симпатію вдохновительницей въ области прекраснаго и считаетъ созданіе общихъ идеаловъ безусловно необходимымъ для того, чтобы творчество могло развиваться. Онъ признаетъ, что будущее общество, обновленное идеалами, истекающими изъ соціальной симпатіи, доработается и до новой эстетики и протестуетъ противъ низведенія искусства на степень игрушки и забавы.

Такіе взгляды, какъ читатель видитъ, не новы, не принадлежатъ одному Летурно. Они были много разъ формулированы. Для насъ важно лишь указаніе на то, что книга этого французскаго антрополога представляетъ собою одну изъ попытокъ систематическаго изученія эволюціи литературнаго творчества во всѣхъ расахъ, на всѣхъ степеняхъ культуры и во всѣ періоды— отъ доисторической древности до нашихъ дней.

Идеи Гюйо.

Мы нарочно оставили для главы о критикѣ книгу Гюйо «L'art au point de vue sociologique». Въ ней есть доказательства того, что изящное творчество стремится къ самому полному выраженію жизни, что его сущность заключается въ идеяхъ, въ чувствахъ и напряженіяхъ воли—а все это вмѣстѣ приводитъ искусство къ выполненію свой конечной цѣли: вызывать симпатію къ живому существу. Авторъ, въ главѣ VI-й, останавливается особенно на романѣ и двухъ его разновидностяхъ, получившихъ, ко второй половинѣ нашего вѣка, наибольшее развитіе — на психологическомъ и общественномъ романѣ. Гюйо указываетъ на преобладаю-

щее значеніе романа въ современной литературѣ и съ полнымъ сочувствіемъ. Онъ прямо говоритъ, что «романъ обнимаетъ всю полноту жизни и вмѣщаетъ въ себѣ всѣ рессурсы лирической, эпической и даже драматической поэзіи». Въ талантливомъ очеркѣ онъ указываетъ на развитіе психологическаго романа съ конца XVIII вѣка, съ «Вертера» Гёте до послѣднихъ годовъ. Точно такъ же и въ общественномъ или, какъ онъ называетъ, соціологическомъ романѣ, онъ отмѣчаетъ послѣдовательно его вѣхи—особенно съ появленія произведеній Жоржъ Зандъ и вплоть до романистовъ натуралистической школы.

Формула натурализма: «наука, примѣненная къ литературѣ»—пущенная въ ходъ Золя—вызываетъ въ немъ много возраженій, въ которыхъ Гюйо, разумѣется, оказывается болѣе развитымъ въ научно-философскихъ вопросахъ, чѣмъ Золя. Точно такъ же онъ несогласенъ и на проповѣдь односторонняго и тенденціознаго пессимизма, которымъ были проникнуты воззрѣнія Флобера и, въ извѣстной степени, его послѣдователя и ученика Мопассана. Онъ справедливо находитъ, что натурализмъ въ его крайностяхъ не даетъ всей правды жизни, слишкомъ сильно напираетъ на ея отрицательныя стороны, выставляя напоказъ звѣря въ человѣкѣ, не изображая достаточно высшихъ психическихъ стремленій человѣческой души, вмѣсто однихъ физіологическихъ, подчиненныхъ фатальному, какъ бы животненному детерминизму. Онъ считаетъ болѣе близкимъ къ настоящему натурализму то, чтó англійская романистка Джоржъ Элліотъ высказывала въ одномъ своемъ писательскомъ profession de foi.

Но съ реалистами—отъ Бальзака до Эмиля Золя—Гюйо мирится въ значительной степени, потому что они, своими произведеніями, способствовали развитію соціологическаго принципа на почвѣ общественной сим-

патіи и солидарности. Главная задача изящной литературы, и въ особенности такого ея вида, какъ романъ— и сводится, по его мнѣнію, къ нравственному и соціальному назначенію художественнаго творчества. Вотъ почему онъ безпощадно относится ко всѣмъ новѣйшимъ школамъ, въ которыхъ сказывается безпринципный субъективизмъ, къ крайностямъ символизма и декадентства. Въ заключительной главѣ онъ подвергаетъ очень строгой критикѣ эту, какъ онъ выражается, «литературную болѣзнь», имѣющую своихъ предшественниковъ въ лицѣ Готье, Бодлэра и въ значительной степени Флобера—если не въ его произведеніяхъ, то во взглядахъ, какіе онъ защищалъ.

Вотъ заключительная страница его книги, имѣвшей весьма серьезный успѣхъ у нашей публики, но, къ сожалѣнію, не вызвавшей до сихъ поръ, никакихъ самостоятельныхъ работъ въ томъ же направленіи.

«Такъ какъ искусство — явленіе, по преимуществу, соціальное, (ибо оно цѣликомъ основано на законахъ симпатіи и передачи эмоцій—очевидно, что оно заключаетъ въ себѣ общественную цѣнность: и, въ самомъ дѣлѣ, оно всегда способствуетъ или движенію впередъ общества, или попутному ходу, вездѣ, гдѣ оно производитъ свое дѣйствіе, смотря по тому—заставляетъ ли оно сочувствовать воображеніемъ обществу лучшаго или худшаго качества, какое оно идеально воспроизводитъ. Въ этомъ заключается, для соціальнаго мѣрила искусства, внутреннее, имманентное нравственное достоинство, являющееся не результатомъ разсчета, а напротивъ, внѣ всякаго разсчета и преслѣдованія какихъ-либо особенныхъ цѣлей. Истинно художественная красота сама-по-себѣ морализируетъ, и въ ней мы видимъ выраженіе истинной общительности».

Гюйо воспользовался тутъ очень ловко однимъ из-

реченіемъ Флобера: «l'esthétique n'est qu'une justice superieure», и говоритъ отъ себя:

«Дѣйствительно, эстетика есть лишь усиліе создать жизнь — какую бы то ни было — только, чтобы она могла вызывать симпатіи читателя. И эта жизнь можетъ быть однимъ лишь могущественнымъ воспроизведеніемъ нашей собственной жизни, со всей ея неправдой, бѣдствіями, страданіями, безуміемъ, позоромъ».

Въ этомъ онъ видитъ и нѣкоторую моральную и соціальную опасность, такъ какъ все, что вызываетъ симпатію — заразительно въ извѣстной степени; вотъ почему неуравновѣшенныя натуры въ области эстетики—опасные друзья, опасные силою симпатіи, какую вызываютъ въ насъ ихъ страданія.

Съ своей чисто соціологической точки зрѣнія, Гюйо трактуетъ литературное творчество широко и разносторонне; но онъ нигдѣ не освобождаетъ себя отъ слишкомъ большого увлеченія своимъ основнымъ принципомъ, почему и не обращаетъ научнаго анализа и философскаго синтеза на область красоты въ ея самостоятельномъ развитіи, послѣ того какъ всѣ другія стороны человѣческой культуры принесли свою дань художественному творчеству. Соціологическій принципъ.

Теперь, доведя нашъ обзоръ до характеристики новѣйшей литературной критики во Франціи, мы зайдемъ нѣсколько назадъ и вернемся опять къ нѣмцамъ. Мы уже видѣли какъ въ средѣ ученыхъ, занимающихся исторіей иностранной литературы, сталъ все больше и больше преобладать сравнительный методъ изученія. Мы не можемъ приводить здѣсь именъ всѣхъ тѣхъ нѣмецкихъ спеціалистовъ по исторіи литературы, авторовъ многочисленныхъ монографій и учебниковъ. Обращаемъ вниманіе только на то, что со второй половины XIX-го столѣтія сравнительный методъ сталъ руково- Нѣмецкая критика новой эпохи.

дить въ выборѣ изслѣдованій цѣлыхъ эпохъ по выдающимся литературамъ Запада. Типическимъ сочиненіемъ такого рода до сихъ поръ остается сдѣлавшаяся классической книга нѣмецкаго знатока искусства и Геттнеръ. изящной литературы Германа Геттнера «Исторія литературы XVIII-го вѣка», законченная авторомъ въ 1870 году и наполовину переведенная по-русски. Геттнеръ является, какъ литературный критикъ, образцомъ очень полнаго развитія, такъ какъ онъ—долгіе годы, даже вплоть до самой смерти своей—спеціально изучалъ искусство, и не книжнымъ только путемъ, а обширнымъ непосредственнымъ знакомствомъ, и въ хранилищахъ центральной Европы, и во время своихъ поѣздокъ въ Италію.

Въ статьѣ А. Н. Пыпина, помѣщенной въ январьской книгѣ «Вѣстника Европы» за 1897 г., приводятся слова друга Геттнера, извѣстнаго физіолога Молешотта, напечатавшаго о немъ весьма цѣнныя воспоминанія:

«Такъ какъ Геттнеръ чувствовалъ искусство какъ единое цѣлое, онъ былъ вполнѣ убѣжденъ въ его по природѣ необходимомъ развитіи и не бывши шеллингіанцемъ, или гегеліанцемъ, или вообще школьнымъ философомъ, онъ уже этимъ показалъ, что ученіе Шеллинга и Гегеля не осталось для него потеряннымъ».

А русскій знатокъ исторіи литературы говоритъ отъ себя:

«Исторія литературы XVIII вѣка» (главное сочиненіе Геттнера) составила въ цѣломъ одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ историко-литературныхъ трудовъ новѣйшаго времени, какъ по плану, такъ и по исполненію. За сорокъ лѣтъ съ появленія начала этого труда не появилось другой попытки изложенія этого предмета и книга Геттнера остается лучшимъ и единственнымъ изложеніемъ европейской литературы прошлаго столѣтія въ той исторической связи, какая соеди-

няла литературы отдѣльныхъ народовъ, стоявшихъ тогда во главѣ образованности, въ той связи, которая создала цѣлое движеніе, называемое европейскимъ просвѣщеніемъ».

Германъ Геттнеръ, глубоко и всесторонне изучавшій искусство и въ его изобразительно пластическихъ сферахъ, не вездѣ, однако, въ своей книгѣ—изслѣдователь эволюціи изящнаго творчества въ его самобытной, коренной стихіи. Онъ желалъ, главнымъ образомъ, приводить литературу, понимаемую въ обширномъ смыслѣ, и въ органическое соотвѣтствіе съ развитіемъ культуры. Чисто филологическій интересъ и спеціально вопросъ метода не имѣли въ его глазахъ такой-же важности.

Одинъ изъ авторитетныхъ комментаторовъ дѣятельности Геттнера и въ частности его книги—Зейфертъ—говоритъ: «Нѣтъ сомнѣнія, что въ основѣ его литературно-историческаго изслѣдованія лежитъ не филологія, но философія и исторія культуры. Онъ—всегда эстетическій и рѣдко—техническій критикъ».

Если оно такъ, то сочиненіе Геттнера является для своего времени образцомъ изслѣдованія, въ которомъ соціологическая подкладка не мѣшала философско-эстетической, хотя онъ — повторяемъ еще разъ—и не занялся болѣе спеціально исторіей развитія художественно-литературнаго творчества и самого по себѣ, въ томъ, что̀ составляетъ суть творческой эволюціи.

Отдѣльныя эпохи западно-европейскаго литературнаго движенія обработаны были во множествѣ монографій, но нельзя сказать, чтобы въ послѣдніе годы хотя одинъ изъ нѣмецкихъ изслѣдователей выдвинулся настолько, какъ эти два представителя предыдущихъ десятилѣтій—Гервинусъ и Геттнеръ.

Гораздо болѣе громкое имя и быструю репутацію составилъ себѣ—въ послѣднее время—датскій критикъ Брандесъ.

Брандесъ, сдѣлавшійся любимцемъ и западно-европейской, и нашей читающей публики. И такъ какъ его книги появлялись одновременно и на нѣмецкомъ языкѣ, то онъ какъ бы принадлежитъ, въ глазахъ большой публики, къ нѣмецкой критикѣ. А между тѣмъ, его прямыми руководителями были французы—Сентъ-Бёвъ и Тэнъ. О томъ, что̀ Брандесъ внесъ съ собою—въ смыслѣ метода и характера своихъ этюдовъ—мы уже имѣли случай высказываться въ статьѣ «Методы изученія современнаго романа». И теперь мы, въ общемъ, держимся того же взгляда: Брандесъ талантливо схватываетъ выдающіяся черты литературнаго движенія извѣстной эпохи или періода; но къ нему нельзя обращаться съ болѣе строгими требованіями по части критики психо-эстетической, даже и тогда, когда дѣло идетъ о какомъ-нибудь его любимомъ авторѣ, напр., о Байронѣ.—Въ томъ, что̀ мы находимъ въ одной изъ лучшихъ его книгъ: «Основныя теченія литературы XIX-го вѣка», — въ томъ отдѣлѣ этого сочиненія, гдѣ онъ трактуетъ о нѣмецкихъ романтикахъ—фактическая часть представляетъ собою только абрисъ болѣе самостоятельныхъ и исчерпывающихъ изслѣдованій нѣмецкихъ ученыхъ, какъ, напр., Гайма—автора книги о романтическомъ движеніи. Вотъ какое мнѣніе высказываетъ Н. И. Стороженко—профессоръ Московскаго Университета по иностранной литературѣ, о Брандесѣ, какъ литературномъ критикѣ, въ связи съ тѣмъ, что̀ г. Стороженко только-что передъ тѣмъ говоритъ о критикахъ субъективнаго оттѣнка, въ родѣ Жюля Леметра. Мнѣніе это приводимъ мы изъ статьи московскаго профессора, напечатанной въ 32-мъ полутомѣ энциклопедическаго словаря изданія Брокгауза.

«Большой начитанностью обладаетъ и Брандесъ, но онъ не ограничивается только констатированіемъ своихъ впечатлѣній. По его мнѣнію, современная критика не цѣнитъ и не судитъ, а, главнымъ образомъ,

объясняетъ. Какъ критикъ, Брандесъ занимаетъ средину между Сентъ-Бёвомъ и Тэномъ, признаетъ себя ученикомъ обоихъ... Въ своемъ главномъ трудѣ «Основныя теченія литературы XIX вѣка» онъ держится сравнительно-историческаго метода, который онъ считаетъ наиболѣе пригоднымъ для изученія обширныхъ литературныхъ направленій; но въ небольшихъ критическихъ этюдахъ примыкаетъ къ психологическому методу Сентъ-Бёва, съ тѣмъ различіемъ, что онъ, по возможности, старается выяснять произведеніе писателя не изъ обстоятельствъ его интимной жизни, не изъ преходящаго настроенія его духа, а изъ всего его міросозерцанія, изъ его взглядовъ на религіозные, общественные и нравственные вопросы».

Къ этому мы должны прибавить отъ себя, что Брандесъ, по сравненію съ Сентъ-Бёвомъ и Тэномъ, не представляетъ собою настоящей самобытности ни въ философско-эстетическомъ, ни въ методологическомъ смыслѣ. Хотя онъ и желаетъ держаться объяснительныхъ пріемовъ, а не изрекать приговоровъ, но очень часто его характеристики грѣшатъ въ сторону его личныхъ соціально-политическихъ симпатій, чтó въ особенности сильно сказалось въ книгѣ о Байронѣ. Въ сущности, критическіе этюды и обозрѣнія Брандеса представляютъ собою нѣчто среднее между объективной и субъективной критикой. Въ нашемъ смыслѣ, т.-е. въ дѣлѣ научно-философскаго изслѣдованія эволюціи изящнаго творчества, какъ отвѣчающей на особую потребность нашей психической организаціи, у Брандеса мы находимъ недостаточно новаго и цѣннаго.

— ———

За соотвѣтственный періодъ, т.-е. за послѣднія двѣ трети XIX-го столѣтія, англійская художественно-литературная критика не могла доставить ни такихъ эрудитовъ, какъ Германія, ни настолько даровитыхъ и ори- **Англійская критика.**

гинальныхъ иниціаторовъ въ смыслѣ критическаго самосознанія, какъ Сентъ-Бёвъ, Тэнъ и даже Эннекенъ.

Однако, изъ этого не слѣдуетъ, чтобы литературная критика въ Англіи за этотъ періодъ оставалась скудной и безсодержательной. Въ этой странѣ давно процвѣтали журналы, посвященные исключительно критикѣ, типъ которыхъ до сихъ поръ еще сохраняется, начиная съ знаменитаго когда-то «Эдинбургскаго Обозрѣнія». Во всѣхъ такихъ журналахъ цѣлыми десятками лѣтъ печатались безконечные «Опыты»—какъ англичане любятъ называть критическія статьи, при чемъ у англійскихъ критиковъ давно установился обычай разбирать разомъ нѣсколько книгъ, имѣющихъ между собою нѣкоторую связь по своему содержанію. Эти англійскіе «Опыты»—и прежде и до послѣдняго времени—отличаются серьезностью, даютъ почти всегда большой фактическій матеріалъ и пишутся людьми спеціально подготовленными. Но по идеѣ, методу, пріемамъ большинство ихъ все-таки же слишкомъ держалось извѣстныхъ британскихъ традицій. Вдобавокъ критико-литературные журналы очень долго представляли собою органы слишкомъ обособившихся партій, двухъ главныхъ подраздѣленій общественнаго мнѣнія въ Великобританіи—виговъ и торіевъ. И только къ шестидесятымъ годамъ, благодаря иниціативѣ покойнаго Люиса, создателя журнала «Fortnightly-Review», первоначально появлявшагося каждыя двѣ недѣли (что̀ и соотвѣтствуетъ его заглавію) литературная критика стала освобождать себя отъ односторонности партійнаго характера, на которую одинъ изъ самыхъ чуткихъ критиковъ (мы о немъ упоминаемъ дальше)—Мэтью Арнольдъ—указывалъ въ свое время съ большой искренностью и горечью. Съ тѣхъ поръ, особенно въ послѣдніе годы, въ англійскомъ критическомъ журнализмѣ замѣчается нѣчто совершенно противоположное.

Различные литературно-критическіе журналы, почти всѣ издающіеся ежемѣсячно, высказываютъ полную терпимость и даже какъ бы безстрастіе: они помѣщаютъ статьи сотрудниковъ, принадлежащихъ къ самымъ разнообразнымъ партіямъ, направленіямъ и тенденціямъ, отъ консерваторовъ, держащихся правовѣрныхъ взглядовъ въ религіозно-политическихъ вопросахъ, вплоть до анархистовъ и сторонниковъ крайняго философско-религіознаго свободомыслія.

Къ блестящимъ и содержательнымъ эссеистамъ принадлежалъ въ свое время и Маколей; но этого разносторонняго литературнаго дѣятеля никакъ нельзя причислять къ критикамъ съ своеобразной иниціативой. Гораздо замѣчательнѣе все то, что вышло изъ-подъ пера Джона Мерлей по характеристикѣ такихъ крупныхъ величинъ въ исторіи развитія европейской литературы, какъ Жанъ-Жакъ Руссо и Дидро. Въ лицѣ Джона Морлей и отчасти его сверстника Крекрофта, а главнымъ образомъ талантливаго Фредерика Гаррисона, англійская критика вступила въ періодъ позитивныхъ идей. Эти британскіе шестидесятники обязаны вліянію Милля, Огюста Конта и англійскихъ психологовъ Герберта Спенсера и Бэна выработкой своего міросозерцанія. Этой генераціи пришлось къ концу пятидесятыхъ годовъ много бороться съ преобладаніемъ правовѣрныхъ англійскихъ взглядовъ, съ давленіемъ того, что университетская англійская наука Оксфорда и Кэмбриджа признавала непогрѣшимымъ.

Маколей.

Джонъ Мёрлей.

Всемірная извѣстность и большой талантъ Карлэйля останутся при немъ; но все то, что онъ писалъ на литературныя темы, является только выраженіемъ его своеобразнаго, но совершенно не научно-философскаго идеализма. И даже его культъ великихъ людей, въ томъ числѣ и литературныхъ талантовъ и геніевъ, не двинулъ впередъ вопроса объ отношеніи выдающихся

дарованій, т.-е. единичнаго, индивидуальнаго творчества къ творчеству собирательному.

Мэтью Арнольдъ.

Гораздо болѣе трезвыхъ взглядовъ на задачи критики находимъ мы въ «Опытахъ» покойнаго профессора Оксфордскаго университета Мэтью Арнольда («Essays in criticim»). Но и онъ смотрѣлъ на движеніе литературнаго творчества односторонне, находя, что эволюція его происходитъ въ сторону болѣе развивающагося критическаго отношенія къ жизни, что́ далеко не доказано.

Въ послѣдніе годы и русская читающая публика, весьма мало знакомая съ этимъ, во всякомъ случаѣ, выдающимся англійскимъ писателемъ, заинтересовалась произведеніями покойнаго Уольтера Патера. Онъ и Рёскинъ[1]) популярны между нашими немногочисленными символистами, которые смотрятъ на этюды Патера, какъ на торжество субъективной критики. Но врядъ ли

Патеръ.

это такъ. Самую солидную извѣстность пріобрѣлъ Патеръ своимъ этюдами по исторіи Ренессанса, вышедшими въ 1873 году; а посмертныя его статьи были собраны и изданы въ 1896, подъ названіемъ «Miscellaneous Studies». Какъ на образецъ его субъективной критики, указываютъ обыкновенно на отрывокъ изъ характеристики Джіордано въ книгѣ о Возрожденіи. Но самъ Патеръ стоялъ въ своихъ изслѣдованіяхъ на почвѣ культурно-исторической, и въ этомъ смыслѣ его книга о Ренессансѣ является одной изъ самыхъ замѣчательныхъ. И въ ней-то находимъ мы слѣдующія слова, безусловно противорѣчащія защитѣ субъективизма: «Видѣть предметъ такимъ, каковъ онъ на самомъ дѣлѣ— такова цѣль всякаго критика».

[1]) Талантъ и вліяніе Дж. Рёскина на эстетическія идеи послѣдняго времени—крупная величина; но онъ оставался критикомъ-моралистомъ изобразительнаго искусства—по преимуществу. *Пр. Ав.*

Проф. Поснэтъ.

Къ половинѣ 80-хъ годовъ одинъ изъ университетскихъ преподавателей англійской литературы—Поснэтъ—выступилъ съ своей книгой «Объ историческомъ методѣ», какъ преддверіемъ чрезвычайно интересной и содержательной книги «Сравнительная литература». Въ ней онъ, подобно Гюйо и всѣмъ, кто стоитъ за соціальную роль творчества, подвергаетъ оцѣнкѣ цѣлый рядъ опредѣленій: что́ такое литература вообще; ея относительность; ходъ литературнаго развитія; примѣненіе къ нему сравнительнаго метода. Но онъ этимъ не ограничивается. Одинъ изъ первыхъ Поснэтъ указываетъ на необходимость прослѣдить — какъ слагалась вся народная литература, начиная съ племенныхъ группъ, съ того, что́ англичане называютъ кланомъ, продолжая развитіемъ хоровой пѣсни, вторженіемъ личнаго творчества въ предѣлахъ племени, вмѣстѣ съ вопросомъ объ отношеніи народнаго творчества къ природѣ. Все это составляетъ содержаніе двухъ частей книги. Въ третьей мы находимъ очеркъ развитія творчества въ городской общинѣ; въ четвертой—постановку и попытки разрѣшенія вопросовъ о томъ — что́ такое всемірная литература; въ чемъ заключается индивидуальный духъ въ ней и духъ соціальный; а въ послѣдней—пятой—книгѣ опредѣляются особенности національной литературы въ тѣсномъ смыслѣ и указывается на главные моменты въ эволюціи національнаго литературнаго творчества, сосредоточеннаго около двухъ объектовъ ея: человѣка и природы. Поснэтъ стоитъ за необходимость обработки литературнаго творчества пріемами точнаго знанія и высказывается въ этомъ смыслѣ чрезвычайно энергически. Обращаясь къ литераторамъ и друзьямъ поэзіи и изящнаго творчества, онъ говоритъ имъ, что ничто такъ не принизило достоинства ихъ узко-литературныхъ этюдовъ въ глазахъ мыслящаго меньшинства, какъ старомодный

культъ одного воображенія, между тѣмъ какъ сравнительное изученіе литературнаго творчества не только открываетъ необозримое поле плодотворной работы, но и способно поддержать развитіе самаго творчества. Къ сожалѣнію, и у такого серьознаго изслѣдователя, какъ Поснэтъ — мы не находимъ особеннаго интереса къ области прекраснаго. Онъ — моралистъ, и въ заключеніи своей книги сильно нападаетъ на такихъ эстетиковъ, какимъ былъ французскій критикъ — Теофиль Готье. Для него на первомъ планѣ стоитъ не красота, а нравственность и свобода.

Субъективный эстетизмъ.

И въ той же Англіи, въ самые послѣдніе годы, завелись крайніе защитники полнаго моральнаго безпринципія, сторонники субъективной критики, не признающіе никакихъ методовъ, никакихъ законовъ развитія, но, въ то же время, ставящіе самую критику чрезвычайно высоко, предсказывая, что настанетъ время, когда все художественное творчество въ области слова перейдетъ въ критику. Самымъ выдающимся и талантливымъ глашатаемъ этихъ новыхъ эстетико-моральныхъ идей явился Оскаръ Уайльдъ, въ своей книгѣ «Intentions» и, главнымъ образомъ, въ этюдѣ, озаглавленномъ «Критикъ, какъ человѣкъ». Въ свое время мы познакомили русскую публику съ этимъ направленіемъ въ этюдѣ, который появился въ газетѣ «Новости» за 1895 г. Эта проповѣдь субъективизма врядъ ли родилась самостоятельно на англійской почвѣ. Она явилась крайнимъ развитіемъ того, что́ французской художественной критикой проповѣдовалось очень давно, съ конца 30-хъ годовъ, какъ мы это увидимъ ниже. Англійскіе субъективисты въ родѣ Оскара Уайльда и его единомышленниковъ, не признаютъ ничего, кромѣ личности критика, его собственнаго «я». Для нихъ все сводится къ тому—какъ извѣстное произведеніе вызываетъ въ душѣ критика особенныя настроенія. Стало-

Оскаръ Уайльдъ.

быть, идеи такой школы не могутъ ни малѣйшимъ образомъ двинуть работы по изслѣдованію эволюціи и собирательнаго, и личнаго художественнаго творчества, для чего требуется методъ объективный.

— — — —

Итальянская критика.

Возвращаясь къ Франціи послѣднихъ десятилѣтій, заканчивающихъ XIX вѣкъ, мы не можемъ не упомянуть о движеніи критическихъ идей въ Италіи, чѣмъ у насъ, до сихъ поръ, совсѣмъ не занимались. Правда, итальянцы, какъ этого и слѣдовало ожидать, шли, такъ сказать, на буксирѣ нѣмецкихъ и французскихъ философско-эстетическихъ теорій, и критика ихъ — въ связи съ движеніемъ беллетристики — отражала на себѣ то, что̀ переживали передовыя страны Европы съ начала вѣка. Но все-таки же никакъ нельзя сказать, чтобы критическая литература Италіи, особенно во вторую половину столѣтія, была бѣдна и количественно, и качественно, если не требовать даже и отъ выдающихся итальянскихъ критиковъ чего-либо вполнѣ самобытнаго. У нихъ также не появилось ни одного Тэна. Но и въ итальянскую критику вошли идеи и требованія, которыя способствовали всего больше установленію болѣе прочныхъ методовъ. И тамъ историческая почва изученія, руководимая сравнительнымъ методомъ, стала играть роль. А съ тѣхъ поръ, какъ вся литература освободилась тамъ отъ односторонности чисто національнаго, патріотическаго направленія — итальянскіе ученые, занимающіе каѳедры исторіи литературы и выдающіеся журнальные критики гораздо болѣе откликаются на вопросы и задачи обще-европейскаго характера, а въ изслѣдованіяхъ своей отечественной словесности проявляютъ больше спокойствія, объективности и смѣлости. Начиная съ эпохи романтизма, т.-е. съ 20-хъ годовъ, и вплоть до конца вѣка, итальянская литературная критика насчитываетъ де-

сятки болѣе или менѣе крупныхъ именъ, въ томъ числѣ имя творца художественнаго романа новѣйшей эпохи въ Италіи — Алессандро Манцони. Эти имена у насъ до сихъ поръ очень мало извѣстны, нѣкоторые скорѣе какъ поэтовъ, чѣмъ какъ критиковъ; напр., имя Кардуччи, одного изъ выдающихся профессоровъ литературы современной Италіи. Болѣе извѣстенъ критикъ Анджело де-Губернатисъ — и то потому, что онъ нѣкоторое время состоялъ сотрудникомъ одного изъ нашихъ журналовъ—«Вѣстника Европы». Другіе, въ родѣ, напр., Бонги, имѣющаго очень крупную итальянскую извѣстность, Габелли, Мартини, Ненчани, Бартоли, Моранди, Компаретти, Дзумбини, Ферри, Франкетти, Барцелотти—звуки, врядъ ли вызывающіе въ большинствѣ русскихъ читателей какое-нибудь ясное представленіе о тѣхъ, кто ихъ носилъ или носитъ. Нѣсколько болѣе извѣстны у насъ Томазео — славянинъ, добившійся громкаго имени въ итальянской литературѣ, и блестящіе критическіе эссеисты—де-Санктисъ и де-Амичисъ. Тѣмъ, кто желалъ бы познакомиться съ образцами современной литературной критики въ Италіи, мы рекомендуемъ извѣстную тамъ «Антологію», изданную Моранди, гдѣ приведены отрывки изъ всѣхъ поименованныхъ мною писателей. Эта хрестоматія раздѣлена на три отдѣла, изъ которыхъ первый составляетъ какъ бы введеніе въ остальные два, гдѣ читатели находятъ общія условія, въ какія поставлена была критика; во второмъ отдѣлѣ говорится о происхожденіи и развитіи разныхъ родовъ литературы; а въ третьемъ приводятся оцѣнки выдающихся итальянскихъ авторовъ—отъ первыхъ вѣковъ литературной исторіи до нашихъ дней.

А. де-Губернатисъ. *Другіе критики.*

Новѣйшая французская критика.

Новѣйшая французская критика болѣе индивидуальнаго характера, въ послѣднее десятилѣтіе вѣка—опять

чрезвычайно оживилась. Если въ ней не видно вполнѣ строгаго, научно-философскаго направленія, то она, во всякомъ случаѣ, блещетъ талантомъ, живостью, проникнута бо́льшимъ интересомъ къ художественному творчеству, гораздо бо́льшимъ культомъ красоты, чѣмъ это мы находимъ въ другихъ критическихъ литературахъ. Прежняя узкая національная односторонность французовъ также значительно подалась. Теперь французская критика охотно занимается произведеніями иностранныхъ литературъ—русской, скандинавской, нѣмецкой, англійской, итальянской, испанской. Она иначе и не можетъ поступать, такъ какъ французская беллетристика — романъ и театръ — послѣдовательно стала вбирать въ себя разныя чужеземныя вліянія.

Изъ тѣхъ критиковъ, которые еще съ 40-хъ годовъ и позднѣе играли роль во французской періодической литературѣ — ни одинъ не получилъ значенія Сентъ-Бёва или Тэна; но каждый, по-своему, поддерживалъ интересъ къ изящной литературѣ и старался отзываться на чисто творческія достоинства произведеній, и въ романѣ, и, главнымъ образомъ, въ области театра, чему парижская критика въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій служила такъ усердно; служитъ и до сихъ поръ.

Но все это представляетъ собою область частичной критики, и такія почтенныя имена, какъ Гюставъ Планшъ, Шереръ, Дешанель, Монтегю, Поль-де-Сенъ-Викторъ— связаны болѣе съ исторіей развитія литературно-критическихъ взглядовъ журнализма и вкусовъ публики.

Къ эпохѣ расцвѣта натурализма въ романѣ—два направленія стояли одинъ противъ другого: субъективное или дилетантское—по выраженію другихъ—проповѣдь искусства, совершенно отрѣшеннаго отъ всякихъ двигательныхъ идей—и критика, взявшая себѣ за идеалъ научный методъ, подъ вліяніемъ Сентъ-Бёва и Тэна,

а главнымъ образомъ подъ вліяніемъ увлеченія точной наукой, ея методами, ея детерминизмомъ. Первое направленіе идетъ главнымъ образомъ отъ Теофиля Готье и его знаменитаго предисловія къ роману «M-lle de Maupin». Жрецы искусства, совершенно отрѣшеннаго отъ жизни, въ родѣ Бодлэра, имѣли право зачислить въ свой станъ и автора «Мадамъ Бовари», несмотря на то, что онъ является однимъ изъ столповъ реальнаго романа во Франціи. Въ Готье, въ Бодлэрѣ и Флоберѣ этотъ культъ красоты, совершенно отрѣшенный отъ жизни, былъ продуктомъ романтическихъ идей и замашекъ. Въ самые послѣдніе годы такая отрѣшенность отъ жизни всплыла опять въ кружкахъ символистовъ и декадентовъ, но больше въ видѣ протеста противъ крайностей реализма и мистическихъ полетовъ въ надчувственную область. Субъективный принципъ критики обособился у такихъ писателей, какъ Жюль Леметръ и Анатоль Франсъ, критическая дѣятельность которыхъ, къ сожалѣнію, имѣющая характеръ отрывочный и на половину фельетонный — сводится къ защитѣ личнаго дилетантства, къ расплывчатому эклектизму. Благодаря талантливости того и другого, ихъ несомнѣнному вкусу, чутью и большой умственной терпимости, этотъ субъективизмъ до сихъ поръ въ модѣ, но въ смыслѣ научно-философскомъ онъ не имѣетъ никакой цѣны. Онъ сводится только къ болѣе или менѣе удачнымъ оцѣнкамъ, не ведущимъ дальше воспріятій вкуса; стало-быть, относится цѣликомъ къ такой критикѣ, противъ которой съ такимъ правомъ выступилъ Эннекенъ въ своей книгѣ «La critique scientifique». Изъ этихъ двухъ критиковъ-дилетантовъ, Жюль Леметръ ограничивается тѣмъ, что говоритъ талантливо и блестяще о своихъ впечатлѣніяхъ отъ того или другого литературнаго произведенія. Анатоль Франсъ идетъ дальше и въ предисловіи къ одному изъ томовъ своихъ статей (серія эта

Субъективисты.

озаглавлена «La vie littéraire») онъ не затрудняется высказывать такіе протесты: «Эстетика не основывается ни на чемъ прочномъ. Это—воздушный замокъ. Въ ней хотятъ опираться на этику; но этики никакой не существуетъ; нѣтъ и соціологіи; нѣтъ также и біологіи».

Въ противоположномъ лагерѣ — Золя явился проповѣдникомъ теоріи «экспериментальнаго романа». Въ свое время, и на западѣ, и у насъ, было не мало объ этомъ писано. Золя, какъ самоучка, увлекшійся методомъ точнаго знанія, впалъ въ слишкомъ нетерпимое отношеніе ко всему тому, что̀ было, по его мнѣнію, во французской изящной литературѣ недостаточно правдивымъ и реальнымъ. По-своему, критическія кампаніи, какія Золя велъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, все-таки же расчистили поле изслѣдованія и помогли популяризаціи всего того, что̀ было серьезнаго и плодотворнаго въ воззрѣніяхъ и пріемахъ такихъ критиковъ, какъ Сентъ-Бёвъ и Тэнъ. Младшій сверстникъ Золя—Поль Бурже — въ своихъ «Etudes de psychologie contemporaine» взялъ новую ноту болѣе субъективнаго критическаго анализа, явившись съ попыткой опредѣленія того вліянія, какое литературные отцы произвели на дѣтей, т.-е. на ту генерацію, къ какой онъ самъ принадлежалъ. Эмиль Золя, какъ критикъ. Бурже.

Гораздо болѣе трезвости находимъ мы у сверстниковъ Бурже—профессоровъ литературы—Фаге, Лярумэ, менѣе у Думика, въ особенности же у Фаге. Его лекціи по исторіи французской литературы послѣднихъ трехъ столѣтій, выходившія серіями, въ видѣ отдѣльныхъ томовъ, представляютъ собою положительно шагъ впередъ французской литературной критики, въ концѣ вѣка. Основное міровоззрѣніе Фаге—научно-философское, съ значительнымъ оттѣнкомъ позитивизма; но онъ не сторонникъ искусства, отрѣшеннаго отъ жизни, хотя, въ то же самое время, разбирая отдѣльныхъ писателей— Профессора литературы. Фаге.

поэтовъ, драматурговъ, романистовъ — онъ обращаетъ большое вниманіе на процессъ ихъ творчества и подвергаетъ весьма тщательному и притомъ смѣлому критическому анализу и степень ихъ дарованія, и ихъ значеніе въ исторіи творчества, и красоту ихъ литературной формы. Кто читалъ его этюды о Вольтерѣ и Викторѣ Гюго, тотъ сознается, что для француза — большое и рѣдкое достоинство: такъ смѣло относиться къ именамъ, которыя окружены всеобщимъ поклоненіемъ.

Романъ, какъ особый предметъ изслѣдованія.

Романъ, какъ предметъ отдѣльнаго изслѣдованія, далъ въ критической литературѣ XIX вѣка матеріалъ для цѣлаго ряда монографій и по сравнительной исторіи этого рода беллетристики въ различныхъ странахъ, и по эпохамъ развитія романа въ отдѣльныхъ націяхъ и литературахъ.

Одна изъ новѣйшихъ попытокъ: набросать исторію всемірнаго романа, сдѣланная итальянскимъ профессоромъ Анджело де-Губернатисъ, гдѣ мы находимъ и очеркъ русскаго романа, къ сожалѣнію, совершенно не удовлетворяетъ своей задачѣ.

Книга Губернатиса.

Это—книга компилятивная, поспѣшно написанная, обработанная безъ всякаго строгаго метода, съ очень не научными подраздѣленіями на разновидности романа, безъ всякихъ цѣнныхъ указаній на ходъ творчества, въ смыслѣ замысловъ и сюжетовъ, или въ смыслѣ формы.

Кёртингъ.

Напротивъ, у нѣмцевъ мы находимъ дѣльныя монографіи, въ которыхъ характеризуется развитіе романа за цѣлое столѣтіе; напр., въ той книгѣ Кёртинга, о какой мы говоримъ во Введеніи—по исторіи французскаго романа въ XVII-мъ вѣкѣ

Такіе труды, сами по себѣ почтенные, не выходятъ изъ предѣловъ эрудиціи и болѣе внѣшняго анализа, указывая на тѣ вліянія, какія или послѣдова-

тельно изъ разныхъ чужихъ литературъ, и опредѣляя ростъ творческой работы документально, но безъ психо-эстетическаго анализа творческой эволюціи.

Мильке. Въ новѣйшей критической литературѣ появились обозрѣнія исторіи романа въ Германіи и во Франціи. Таковы, напр., книги: «Der deutsche Roman des XIX Jahrhunderts» Гельмута Мильке и «Le roman en France pendant le XIX siècle» Эжена Жильбера [1]. Но въ такихъ обозрѣніяхъ, написанныхъ болѣе или менѣе талантливо— гораздо болѣе показана связь между содержаніемъ литературныхъ произведеній и настроеніемъ эпохи, чѣмъ изучается особенная область изящнаго творчества. Жильберъ.

Теорія романа. У нѣмцевъ найдутся сочиненія и по теоріи романа, какъ, наприм., заинтересовавшая въ свое время книга романиста Шпильгагена или «Опытъ» теоріи романа и повѣствовательнаго искусства, небольшая книжка, вышедшая съ предисловіемъ извѣстнаго лектора по исторіи литературы Крейссига. Но эти «опыты», по самой своей природѣ, представляютъ собою нѣчто, прямо противоположное принципу эволюціи. Въ нихъ преподаются правила, выведенныя изъ матеріала, какой представляетъ собой литература романа за цѣлое столѣтіе. Книга Шпильгагена.

Русскіе ученые. Мы оставляемъ до второй половины нашего труда указанія на тѣхъ русскихъ ученыхъ по исторіи литературы и профессіональныхъ критиковъ, которые внесли свой вкладъ и въ обработку западной беллетристики, въ родѣ тѣхъ спеціалистовъ, о какихъ мы упоминаемъ во Введеніи, говоря о книгѣ профессора Шахова. Здѣсь мы замѣтимъ только, что среди русскихъ ученыхъ есть такой выдающійся изслѣдователь, какъ профессоръ Александръ Веселовскій, книга котораго, посвященная творческой дѣятельности Боккачіо, относится

[1]) Справочный характеръ имѣетъ книга, вышедшая въ Парижѣ, въ 90-хъ годахъ: «Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours» par Paul Morillot.

прямо къ области критическаго изслѣдованія первыхъ зачатковъ европейскаго романа. Авторитетъ этого ученаго основывается, главнымъ образомъ, на его обширномъ знаніи тѣхъ путей, по какимъ поэтическое творчество переходило изъ одной эпохи въ другую, отъ одного народа къ другому. Извѣстно, что профессоръ Веселовскій давно уже высказался, и притомъ весьма категорически, въ такомъ смыслѣ, что поэтическое творчество, на протяженіи вѣковъ, какъ бы разъ навсегда ограничено: «опредѣленными формулами, устойчивыми методами, которые одно поколѣніе приняло отъ предыдущаго, а это — отъ третьяго, которыхъ первообразы мы неизбѣжно встрѣтимъ въ первобытной старинѣ, а далѣе, на степени миѳа, въ конкретныхъ опредѣленіяхъ первобытнаго народа».

Этого взгляда—сколько намъ извѣстно—профессоръ Веселовскій держится и до сихъ поръ во всемъ томъ, что́ онъ печатаетъ. А если оно такъ, то при подобномъ взглядѣ трудно признавать законы эволюціи, ходъ и необходимость нарожденія все новыхъ и новыхъ творческихъ замысловъ и художественныхъ формъ. Противъ такого толкованія хода собирательнаго и единичнаго творчества высказался профессоръ Карѣевъ въ своей книгѣ «Литературная эволюція на западѣ»: «Профессоръ Веселовскій—говоритъ г. Карѣевъ—переноситъ на всю литературу то, что́ можно сказать только о ея части. Для него эволюція литературы сводится на «прогрессъ общественной мысли въ границахъ устойчивой поэтической формулы».

Намъ сдается, что такое толкованіе хода развитія творчества, какое мы находимъ у профессора Веселовскаго, до послѣднихъ годовъ, и въ смыслѣ метода, не можетъ дать толчка изслѣдованіямъ творческаго процесса въ его непрестанномъ обновленіи.

Заканчивая эту главу, мы приходимъ, во-первыхъ, къ тому выводу, что художественно-литературная критика XIX вѣка находилась подъ непрерывнымъ вліяніемъ, съ одной стороны, философско-эстетическихъ идей, а съ другой—научныхъ пріемовъ. Она постепенно освобождалась, особенно въ Германіи, изъ-подъ черезчуръ тяготившаго ее давленія метафизическаго мышленія и шла двоякимъ путемъ къ теперешнему своему уровню: въ направленіи субъективномъ, дошедшемъ въ послѣдніе годы нашего вѣка до проповѣди крайняго индивидуализма, и въ направленіи объективно-научномъ—въ школѣ сравнительно-историческаго изученія. А поверхъ всего этого всплыло направленіе соціологическое, расширившее значительно область литературно-критическихъ изслѣдованій, но не дающее прямыхъ отвѣтовъ на ту задачу, какую преслѣдуемъ мы въ нашемъ трудѣ. И въ этомъ смыслѣ, обширная критическая литература XIX вѣка, вплоть до послѣднихъ годовъ, не дала намъ ни одного сочиненія, которое бы прямо отвѣчало на такую задачу. Выводы.

Но все-таки же, несмотря на уклоненіе художественно-литературной критики отъ ея первенствующаго объекта—можно сказать, что взглядъ на изящное творчество, какъ на нѣчто подчиненное морали и общественнымъ идеаламъ—нельзя считать преобладающимъ ни въ лагерѣ метафизиковъ, ни въ лагерѣ мыслителей научнаго направленія. Самостоятельность изящнаго творчества, такъ блистательно защищавшаяся — съ Канта—въ метафизическихъ системахъ Германіи, нашла и въ такомъ критикѣ, какъ Тэнъ, не менѣе убѣжденнаго сторонника.

ЧИТАЮЩАЯ ПУБЛИКА.

Пополненіе пробѣла.—Психія публики.—Античная толпа.—Новая эпоха.—Необходимость особаго изученія.—Значеніе меньшинства.—Примѣръ Стэндаля.—Успѣхъ.—Любимцы публики. — Бальзакъ и Флоберъ.—Эстетическія потребности.—Эстопсихологія публики по Эннекену.—Выводы Эннекена.—Запросы публики.—Программа изслѣдованій.—Итоги за полвѣка.

Пополненіе пробѣла.

До сихъ поръ видимъ мы большой пробѣлъ въ изученіи цѣлой стороны эстетическаго развитія. Это—все то́, что̀ представляетъ собою, въ эволюціи романа и другихъ видовъ изящной литературы—читающая публика. А несомнѣнно въ ней сидитъ, по крайней мѣрѣ, половина вопроса. Безъ массы, воспринимающей художественныя произведенія, немыслима и самая творческая производительность. Въ книгахъ по исторіи литературы, въ монографіяхъ, въ безчисленныхъ статьяхъ находятся замѣтки о томъ, какъ извѣстное произведеніе было принято современниками автора. Успѣхъ или неуспѣхъ отмѣчается, прежде всего и въ особенности, въ драматической литературѣ, въ театрѣ, гдѣ судьба произведенія, слава автора создаются и разрушаются гораздо быстрѣе и часто безповоротнѣе. По справедливому замѣчанію Эмиля Золя, книгу убить нельзя, или гораздо труднѣе, чѣмъ убить пьесу, которая и при очень выдающихся достоинствахъ можетъ послѣ пер-

ваго паденія никогда не подняться иначе, какъ въ чтеніи.

До самаго послѣдняго времени, не только у насъ, въ критической литературѣ, но и на западѣ не появлялось болѣе серьезныхъ попытокъ: заняться психіей читающей публики, опредѣлить сколько-нибудь точно ея душевный складъ въ разныя эпохи, развитіе ея идей и вкусовъ, въ его соотношеніи съ дѣятельностью писателей того времени. Даже въ литературѣ театральныхъ рецензій (представляющей собою, напр., въ одной Франціи, такую колоссальную массу печатныхъ столбцовъ и страницъ) вы врядъ ли найдете что-нибудь болѣе обстоятельное по этому вопросу. Множество замѣтокъ, болѣе или менѣе остроумныхъ и вѣрныхъ, но ничего похожаго на изслѣдованіе съ какимъ-нибудь прочнымъ методомъ. А между тѣмъ, еще въ половинѣ прошлаго вѣка чуткіе критики, какимъ былъ, напр., Лессингъ, сильно интересовались вопросомъ о той самостоятельной душевной жизни, какая замѣчается въ публикѣ. Психія публики.

Въ судьбѣ каждаго писателя, драматурга, романиста или художника—по другимъ областямъ творчества — успѣхъ играетъ рѣшающую роль. Каждый стремится къ тому, чтобы увлечь публику, т.-е. массу. Сложилась какъ бы цѣлая теорія успѣха и владычествовала много вѣковъ, владычествуетъ и по сей день. Кто ей увлекается изъ художниковъ и писателей, тотъ приноситъ все въ жертву этому идолу, этому оракулу, на котораго, въ данную минуту, какъ бы нѣтъ апелляціи.

Но такъ кажется только на самый поверхностный взглядъ. Успѣхъ, даруемый толпой, какова бы она ни была—состоитъ ли она изъ зрителей или слушателей— нуждается всегда въ подтвержденіи, въ ратификаціи, въ оцѣнкѣ относительнаго достоинства произведе-

ній,—и только, когда извѣстное избранное меньшинство, по прошествіи нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ, а иногда и цѣлаго столѣтія, подтвердитъ приговоръ массы—имѣемъ мы дѣло съ чѣмъ-нибудь прочнымъ, съ дѣйствительнымъ удѣльнымъ вѣсомъ произведенія, выдающагося размѣрами творческаго таланта.

Обыкновенно указываютъ на тѣ эпохи въ развитіи изящнаго творчества, когда не было толпы и меньшинства, а все сливалось въ одномъ общемъ порывѣ, достигало одной высоты художественныхъ воспріятій и способно было на единодушные оцѣнки и приговоры. Такова, говорятъ, была жизнь въ самый блистательный періодъ развитія искусства въ Элладѣ. Это единство настроеній и вкусовъ, эта гармонія между творчествомъ художника и толпой его зрителей и слушателей доказывается той всеобщей популярностью, какую имѣли и рапсодіи Гомера, и трагедіи Эсхила, Софокла и Эврипида, и произведенія архитектуры и ваянія.

Античная толпа.

Но не надо забывать, что въ тѣ эпохи было гораздо больше единства въ развитіи. Толпа аѳинянъ была толпой свободныхъ гражданъ, занимавшихся постоянно воздѣлываніемъ своего интеллекта, своихъ вкусовъ, на даровомъ трудѣ рабовъ. А позднѣе это единство и гармонія были нарушены, подчиняясь общему закону эволюціи. Въ новую эпоху произошла гораздо бóльшая дифференціація въ степени образованія, въ личностяхъ, характерахъ, настроеніяхъ всякаго рода. Прежніе стихійные, общенародные мотивы чувствъ, стремленій и вкусовъ ослаблялись. Всего яснѣе видимъ мы это на религіозномъ чувствѣ. Оно и въ древней Элладѣ, и въ западно-европейское средневѣковье представляло собою такую могучую эмоціональную связь, какой въ настоящее время уже нѣтъ, даже и въ тѣхъ странахъ, гдѣ религіозныя традиціи еще довольно сильны.

Но если мы возьмемъ и самый творческій періодъ въ древней Элладѣ, то является еще вопросъ: въ какой степени и тогда избранное меньшинство, самые развитые въ эстетическомъ смыслѣ аѳиняне вліяли на успѣхъ произведенія, и въ пластическихъ искусствахъ, и въ поэзіи?

Этотъ вопросъ дѣлается еще настоятельнѣе, когда мы беремъ массу читателей и слушателей въ XIX в. Тутъ мы встрѣчаемся съ фактами, которые могутъ доказывать и то, и другое, т.-е. и руководящее вліяніе меньшинства въ данный моментъ, или же подчиненіе его настроеніямъ и вкусамъ массы. **Новая эпоха.**

Во всякомъ случаѣ, безъ изученія психіи той массы, изъ которой состоятъ читатели и зрители данной эпохи, нельзя придти ни къ какимъ сколько-нибудь прочнымъ выводамъ. **Необходимость особаго изученія.**

Нѣкоторыя произведенія, не потерявшія для насъ еще обаянія по своей всемірной репутаціи, не могутъ вызывать въ насъ того чувства, съ какимъ относились къ нимъ современники.

Возьмите вы хотя двѣ вещи, послужившія преддверіемъ къ эволюціи романа въ XIX вѣкѣ: «Вертеръ» Гёте и «Рёнэ» Шатобріана. Какъ бы ни велико было наше уваженіе къ талантамъ того и другого — намъ все-таки трудно признать за тѣмъ и другимъ произведеніемъ то, что увидали въ немъ тогдашніе читатели. Но значеніе «Вертера» и «Рёнэ» врядъ ли объясняется только тѣмъ, что вся тогдашняя масса читателей зачитывалась ими. И Гёте, и Шатобріанъ заговорили въ униссонъ съ молодыми людьми своихъ поколѣній; но эти молодые люди представляли собою, конечно, не массу, а выдающееся и самое развитое меньшинство, а остальная публика, по всей вѣроятности, только слѣдовала за ними. Но несомнѣнно и то, что и для меньшинства, и для читающей толпы—не будь въ ихъ психіи, въ ихъ душевныхъ настроеніяхъ чего-либо сколько- **Значеніе меньшинства.**

нибудь отвѣчающаго героямъ Гёте и Шатобріана—моментъ былъ бы потерянъ; произведенія, оставаясь такими же замѣчательными, быть можетъ, нашли бы себѣ оцѣнку гораздо позднѣе, что и случалось въ исторіи романа.

Примѣръ Стэндаля.

И какъ на одинъ изъ вѣскихъ примѣровъ—нельзя не указать на судьбу романовъ Стэндаля, которые только черезъ сорокъ лѣтъ были оцѣнены, опять-таки меньшинствомъ; но приговоръ и оцѣнка этого меньшинства уже нашли себѣ откликъ въ несравненно большемъ количествѣ читателей.

Такъ или иначе, для изслѣдователя эволюціи изящнаго творчества очень важно пользоваться указаніями, (какія онъ находитъ въ самыхъ произведеніяхъ и въ успѣхахъ, въ репутаціи писателей), на уровень развитія публики, на борьбу между ея избраннымъ меньшинствомъ и массой, на зарождающіеся въ ней стремленія, вкусы и потребности. И, наоборотъ, не менѣе важно рѣшеніе вопроса: въ какой степени изученіе эволюціи этихъ стремленій, вкусовъ и потребностей можетъ способствовать болѣе правильному опредѣленію хода развитія самаго творчества.

Успѣхъ.

Въ успѣхѣ произведенія и его автора весьма часто играютъ роль не только болѣе низменные потребности и вкусы, а также идеи и чувства, сами по себѣ совсѣмъ не низменнаго свойства, но не принадлежащія прямо къ области красоты. Сюда могутъ входить различные мотивы—и религіозные, и политическіе, и общественные. Все это можно подтвердить цѣлымъ рядомъ примѣровъ и указаній изъ исторіи развитія романа въ XIX-мъ вѣкѣ. Тутъ не обходится дѣло и безъ участія стаднаго чувства, духа подражанія, приверженности къ той или иной традиціи, помимо всесильнаго обаянія на массу моды и новизны.

Любимцы публики.

Возьмите вы любого знаменитаго писателя-романиста въ первую половину XIX-го вѣка — будетъ ли

это Вальтеръ-Скоттъ, или Дюма-отецъ, или Сю. У каждаго изъ нихъ былъ талантъ, и весьма значительный. Степень вліянія на эволюцію творчества зависѣла отъ дѣйствительныхъ заслугъ, отъ того, что романистъ вносилъ въ свою творческую работу новаго въ серьезномъ смыслѣ, насколько онъ расширялъ предѣлы изображенія и двигалъ романъ по пути художественной правды. Временная же популярность совсѣмъ не находится въ прямомъ отношеніи къ такимъ заслугамъ. И у самаго значительнаго, въ исторіи развитія романа новой эпохи, изъ этихъ трехъ романистовъ, у Вальтеръ-Скотта—всемірный успѣхъ зависѣлъ гораздо больше отъ внѣшней привлекательности его произведеній, чѣмъ отъ настоящихъ творческихъ достоинствъ. А у двухъ французскихъ романистовъ, бывшихъ въ свое время не менѣе популярными и внѣ предѣловъ Франціи, чѣмъ Вальтеръ-Скоттъ, въ 20-хъ годахъ, двѣ трети таланта пошли на поддержку этой популярности, на служеніе успѣху; только каждый изъ нихъ по-своему эксплоатировалъ извѣстные мотивы, пріемы и приманки; одинъ какъ неистощимый фантастическій разсказчикъ, другой—какъ тенденціозный романистъ на политико-соціальныя темы.

Связь авторовъ съ публикой.

Но, во всякомъ случаѣ, между Вальтеръ-Скоттомъ, Дюма и Сю, съ одной стороны, и психіей тогдашней публики, съ другой—должна была существовать извѣстная связь. И ихъ произведенія, и ихъ личный успѣхъ могутъ служить характернымъ указаніемъ на многія черты душевной жизни европейской публики за цѣлыхъ 20—30 лѣтъ.

Бываетъ и такъ, что популярность романиста довольно значительна въ извѣстный періодъ его писательской жизни; но ни избранное меньшинство въ лицѣ критики, ни толпа не понимаютъ и не оцѣниваютъ его такъ, какъ оцѣнили и поняли десять, двадцать и тридцать лѣтъ спустя послѣ его смерти.

Бальзакъ и Флоберъ.

Такова была судьба Бальзака. Уже съ половины 30-хъ годовъ его романы читались очень сильно и во Франціи, и за границей. Но масса (въ особенности женщины) увлекалась его романами и повѣстями изъ-за ихъ сюжетовъ, интересныхъ интригъ, любовныхъ темъ, эффектнаго освѣщенія женскихъ лицъ. А критика, даже въ лицѣ такого ея вожака, какимъ былъ уже въ то время Сентъ-Бёвъ, распространялась больше о «плодовитости» романиста, но не умѣла, или не хотѣла, понять: что̀ такое представляетъ собою, въ общемъ, творчество Бальзака? И только къ 60-мъ годамъ такой критикъ, какъ Тэнъ, далъ новую ноту въ пониманіи Бальзака и передалъ ее цѣлому ряду генерацій, вплоть до конца нашего столѣтія.

То же, или почти то же самое, видимъ мы и въ писательской судьбѣ Флобера.

Въ публикѣ одной и той же эпохи живутъ различныя настроенія, и одно произведеніе сразу привлекаетъ къ себѣ если не всю массу публики, то очень значительное и самое развитое меньшинство, дающее тонъ, а другое встрѣчаетъ полное равнодушіе въ томъ же меньшинствѣ, потому что авторъ не пожелалъ играть на извѣстныхъ стрункахъ читательской души. Это случилось съ двумя романами Флобера: «Госпожа Бовари» и «Сентиментальное воспитаніе».

Эстетическія потребности.

Для нашей задачи необходимо, въ судьбѣ каждаго произведенія и успѣхѣ каждаго выдающагося автора,— отдѣлять идеи, интересы и настроенія религіознаго, политическаго и общественно-моральнаго характера отъ того, что̀ входитъ въ область чисто-эстетическихъ потребностей читателей. И позднее признаніе таланта и заслугъ нѣкоторыхъ романистовъ (на что̀ мы уже указывали выше) не служитъ ли доказательствомъ тому, что только избранное меньшинство, эстетически

болѣе развитое, двигаетъ впередъ художественно-литературную эволюцію всей публики?

Эстопсихологія публики по Эннекену.

Для всякаго, желающаго держаться психо-соціальной почвы въ изученіи области красоты—не могла не выясниться потребность въ болѣе подробномъ изученіи того, что Эннекенъ называетъ (въ своей книгѣ «Научная критика») «эстопсихологіей» публики. У него и находимъ мы первую, далеко еще не совершенную, попытку: указать самый методъ изученія этой области. Въ томъ отдѣлѣ его книги, который называется соціологическимъ анализомъ, онъ, какъ мы это видѣли выше, подвергаетъ критикѣ принципы Тэна и приходитъ къ тому выводу, что недостаточно брать во вниманіе только самого писателя (художника вообще), чтобы заключать по нему о расѣ, моментѣ, общественной средѣ. Гораздо плодотворнѣе: брать его произведеніе и останавливать свое вниманіе не на ближайшей его обстановкѣ, а на тѣхъ, кто откликается на его творчество — на его почитателяхъ, на его публикѣ, въ обширномъ и тѣсномъ смыслѣ. Успѣхъ книги и ея автора, если онъ только сознательный и свободный, предполагаетъ непремѣнно—какъ мы это говорили выше—извѣстную аналогію между душой писателя и душой его цѣнителей. Все вѣдь сводится къ эстетической эмоціи, доставляемой произведеніемъ, къ соотвѣтствію между эмоціональнымъ настроеніемъ книги и ея читателей. Но это соотвѣтствіе надо прослѣдить по всѣмъ сторонамъ, начиная съ внѣшней формы романа, съ его стиля, особенностей языка, синтаксическаго склада, композиціи и общаго тона; а затѣмъ идетъ содержаніе, чередованіе описательныхъ картинъ, пейзажей, лицъ, сценъ, интриги. Все это находитъ откликъ въ читателяхъ только тогда, если они вибрируютъ въ униссонъ съ авторомъ.

И даже такая, повидимому, объективная вещь, какъ реальная правда—воспринимается различной публикой по-своему, требуетъ тѣхъ или иныхъ прикрасъ, преувеличеній, оттѣнковъ. И то, что казалось необыкновенно правдивымъ и безпощадно вѣрнымъ десять-пятнадцать лѣтъ назадъ—то кажется теперь весьма условнымъ, слащавымъ и подкрашеннымъ.

Задача будущаго психолога читающей массы и должна заключаться въ томъ, чтобы прослѣдить: какъ индивидуальныя различія дѣлаются все больше и разнообразнѣе съ каждымъ десятилѣтіемъ, а также и то— до какой степени туго нарождались извѣстныя психическія потребности. Такъ, напр., надо, чтобы прошли цѣлые вѣка прежде, чѣмъ читатели и зрители стали извѣстнымъ образомъ относиться къ природѣ. Прежде, не только у древнихъ, но еще въ XVII вѣкѣ, она не играла почти никакой роли въ повѣствовательныхъ произведеніяхъ. Описанія, которыми современный романъ такъ богатъ, подробности жизни городовъ, отдѣлки домовъ — принадлежатъ почти исключительно XIX-му столѣтію.

Выводы Эннекена.

За Эннекеномъ остается несомнѣнная заслуга въ опредѣленіи всѣхъ главныхъ элементовъ того, что онъ называетъ «эстопсихологіей» публики. И одинъ изъ первыхъ его выводовъ, для установленія этой теоріи, нельзя не признать серьезно обоснованнымъ: данное произведеніе можетъ имѣть эстетическое дѣйствіе только на тѣхъ, у кого умственная организація соотвѣтствуетъ, хотя она и ниже—той, какая послужила созданію этого произведенія, и по второй можно судить о первой. Разница между обѣими организаціями заключается въ томъ, что одна—творческая, а другая—воспринимающая. И эта аналогія гораздо значительнѣе, чѣмъ обыкновенно думаютъ; ею опредѣляется суть натуры и настроеній читателей и

зрителей гораздо больше, чѣмъ ихъ положеніемъ въ обществѣ, карьерой, внѣшней судьбой, на что Эннекенъ справедливо напираетъ. Современный человѣкъ во многомъ рабъ необходимости, экономическихъ и разныхъ другихъ условій и интересовъ. Знать его можно только по совершенно свободнымъ актамъ его души, а къ такимъ актамъ принадлежитъ, конечно, прежде всего, выборъ того, что онъ читаетъ и что онъ смотритъ съ цѣлью доставить себѣ эстетическое настроеніе. И примѣры, какіе, между прочимъ, приводитъ Эннекенъ—весьма удачны. Даже въ выдающихся людяхъ, въ писателяхъ-художникахъ, мы видимъ соотвѣтствіе между ихъ вкусами и душевной организаціей: Стэндаль любилъ во всемъ—смыслъ, страсть и реализмъ, и ему не нравился ораторскій стиль романтиковъ, хотя онъ и дружилъ съ ними; Мериме очень невысоко ставилъ Виктора Гюго, преклонялся предъ Стэндалемъ, въ свое время увлекался и Байрономъ; Мюссе еще больше имъ зачитывался; Ламартинъ любилъ Оссіана; Теофиль Готье восхищался въ Викторѣ Гюго стилистомъ и версификаторомъ; Флоберъ зачитывался Бальзакомъ и Гюго; Золя—Бальзакомъ и въ юности Мюссе.

Соотвѣтствіе между произведеніемъ и его читателями далеко не всегда устанавливается сразу, и тутъ опять Эннекенъ показываетъ необходимость изучать фазисы развитія вкуса и пониманія. Иногда цѣлыхъ два вѣка нужны для того, чтобы извѣстный писатель былъ оцѣненъ по достоинству. Это случилось съ Паскалемъ и герцогомъ Сенъ-Симономъ. До сихъ поръ Мольеръ и Ляфонтенъ все-таки не вошли достаточно въ литературные вкусы нѣмцевъ. Шекспиръ, въ теченіе двухъ вѣковъ, былъ совсѣмъ забытъ въ Англіи; а въ Германіи его стали цѣнить гораздо раньше, чѣмъ во Франціи, гдѣ до сихъ поръ онъ еще не вошелъ, настоящимъ образомъ, ни въ потребности театральной

публики, ни даже во вкусы читающей массы. До сихъ поръ очень многіе въ Англіи и въ Америкѣ смотрятъ на Эдгара По, какъ на что-то въ родѣ мрачнаго Габоріо. И всѣ эти колебанія, контрасты и медленные процессы нельзя объяснить ни теоріей расы, ни теоріей среды, какъ сдѣлалъ бы это Тэнъ. Гораздо больше объясняется это соотвѣтствіемъ между извѣстными произведеніями и извѣстными группами людей.

Терминъ «общественная среда», которымъ до сихъ поръ слишкомъ злоупотребляютъ, не даетъ отвѣта на множество запросовъ, когда дѣло идетъ объ эстопсихологіи публики. Въ каждый данный моментъ въ этой самой публикѣ есть нѣсколько слоевъ и даже обособленныхъ группъ. Каждое культурное общество идетъ къ тому, чтобы распадаться на множество наслоеній, на сотни и тысячи личностей, изъ которыхъ каждая выработываетъ себѣ свою душевную организацію.

Запросы публики.

«Въ одной и той же средѣ,—говоритъ Эннекенъ (въ противность обобщеніямъ Тэна),—и въ одной и той же расѣ жили авторы и артисты съ совершенно противоположнымъ характеромъ своихъ произведеній». И въ настоящую минуту въ данной культурной странѣ, въ различныхъ областяхъ творчества—въ музыкѣ, въ литературѣ, въ живописи—большого успѣха добиваются люди, совсѣмъ не похожіе одни на другихъ. Если ограничиться одной только Франціей, мы видимъ, что такія противоположности, какъ Ренанъ и Тэнъ, Золя и Онэ, Коппè и Леконтъ-де-Лиль, Пювисъ-де-Шаваннъ и Кабанель, Гуно и Сенъ-Сансъ, Дюма и Лябишъ—каждый, въ свою очередь—добивались успѣха и популярности. И только въ этомъ смыслѣ и допустимъ выводъ, что литература и искусство представляютъ собою данное общество. Произведенія выдающихся талантовъ, находящія откликъ въ меньшинствѣ или въ массѣ, сейчасъ или много лѣтъ спустя, представятъ собою цѣ-

лый рядъ признаковъ душевной организаціи—и всѣхъ тѣхъ, кто воспринималъ эти произведенія, въ качествѣ зрителей и читателей, и тѣхъ, кто создавалъ ихъ. И такимъ образомъ литературно-художественная исторія даннаго народа, сведенная на психо-соціологическую почву, и будетъ представлять собою цѣлую вереницу душевныхъ организацій этой націи, т.-е. исторію психо-эстетической эволюціи. Тѣ произведенія, за которыми значится только громкая популярность даннаго момента и ничего больше—получатъ значеніе лишь какъ признаки извѣстныхъ настроеній въ массѣ или въ ея меньшинствѣ. Для будущихъ историковъ творческой эволюціи, въ каждой области искусства, всѣ факты взаимодѣйствія между художниками и писателями и ихъ публикой пріобрѣтутъ цѣнное значеніе тогда лишь, если въ каждомъ данномъ случаѣ будетъ опредѣляться — въ какой степени извѣстная группа читателей и зрителей, привлеченная произведеніемъ, что-нибудь значила въ свое время.

Поэтому Эннекенъ и предлагаетъ производить обслѣдованія для каждаго писателя и художника, въ самыхъ широкихъ размѣрахъ: опредѣлять его дѣйствительную популярность изученіемъ всѣхъ отзывовъ, отмѣчать подробности: рыночную цѣну художественныхъ произведеній, число представленій, число изданій — и продѣлать это на протяженіи нѣсколькихъ періодовъ, пока данное произведеніе еще находитъ себѣ читателей или зрителей.

Такимъ путемъ и можно лишь возстановить истинное прошедшее и достигнуть современемъ того, что путемъ синтеза будетъ воспроизведена вся совокупность умственнаго развитія человѣчества.—И тогда только и будутъ опредѣлены основы истинной психологіи народовъ, куда войдетъ и психологія выдающихся талантовъ и характеровъ. Во взаимодѣйствіи и соотвѣтствіи

между избраннымъ меньшинствомъ человѣчества и массой и будетъ состоять настоящая исторія развитія всей человѣческой психіи.

Программа изслѣдованій.

Для изслѣдователя эволюціи романа въ XIX-мъ вѣкѣ мы находимъ въ попыткѣ Эннекена и весьма талантливую программу, служащую для опредѣленія различныхъ категорій читателей и цѣнителей авторовъ, добивавшихся извѣстности за цѣлые полвѣка. Онъ ограничивается Франціей, и въ ней такимъ писателемъ, какъ Викторъ Гюго. Этотъ выборъ весьма удаченъ, такъ какъ французскій романъ занялъ, безспорно, центральное положеніе въ XIX-мъ стол. И намъ кажется, что детальное изученіе различныхъ категорій читающей публики было бы въ высшей степени полезно также и для того, чтобы выйти изъ общихъ мѣстъ и бездоказательныхъ заключеній, которыя, до сихъ поръ, преобладаютъ въ большинствѣ оцѣнокъ такого рода.

Въ массѣ читателей романовъ Гюго за періодъ 1830—1888 г., т.-е. слишкомъ за полвѣка, Эннекенъ различаетъ: подготовленныхъ читателей (lettrés) и простыхъ (liseurs). Между подготовленными мы находимъ, по его опредѣленію, романтиковъ, «парнасцевъ», нѣкоторыхъ «натуралистовъ», большинство идеалистическихъ романистовъ, всѣхъ фельетонныхъ романистовъ, нѣкоторыхъ критиковъ и журналистовъ. Между простыми читателями преобладающее большинство — женщины, народъ.

За весь этотъ періодъ романы Гюго разошлись въ огромномъ количествѣ экземпляровъ, въ особенности «Мизераблп» — для всей массы — и романъ «L'homme qui rit» — для болѣе избранныхъ. За границей у него меньшая популярность и меньшее признаніе, за исключеніемъ—прибавимъ мы—русской публики 60-хъ годовъ, относительно «Мизераблей» и—какъ допускаетъ и Эннекенъ—въ извѣстной степени Англіи и Италіи.

Анализъ пріемовъ и способовъ, посредствомъ которыхъ Викторъ Гюго дѣйствовалъ на публику въ своихъ романахъ—долженъ заключать въ себѣ особенности словаря и синтаксиса, композицію, тонъ, описательные пріемы мѣстъ, лицъ и моментовъ, грандіозные сюжеты. Эффекты сводятся, главнымъ образомъ, къ приподнятому настроенію и таинственности съ рѣдкими проблесками реализма. Почитатели Гюго увлекались его фразеологіей, въ которой гораздо меньше идей, чѣмъ словъ, и сильно дѣйствіе на массу—возбужденіемъ гуманитарныхъ и соціальныхъ порывовъ.

Итоги за полвѣка.

Резюмируя настроенія и вкусы публики за цѣлые полвѣка (если брать мѣриломъ успѣхъ такого писателя, какъ Виктора Гюго), окажется преобладаніе образовъ надъ содержательными идеями, даже и въ избранномъ меньшинствѣ читателей. Въ массѣ же—преобладаніе чисто чувственныхъ эмоцій, вплоть до народныхъ сферъ, гдѣ развитъ былъ гуманитарный оптимизмъ. Все это представляетъ собою цѣнный психическій матеріалъ и находится въ прямой связи со всей исторіей развитія націи въ извѣстный періодъ; а въ нашей спеціальной области, т.-е. по эстопсихологіи публики, должно способствовать не только уясненію связи между писателями, ихъ произведеніями и читающей массой, но и помочь въ весьма важномъ вопросѣ—обратнаго вліянія публики: ея увлеченій и вкусовъ на творческіе таланты—и въ положительномъ, и въ отрицательномъ направленіи.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО.

Связь романа съ жизнью. — Самобытный ходъ творчества.—Публицистическія задачи. — Міровая скорбь. — Методъ Тэна. — Жизнь впереди творчества. — Эпоха Возрожденія. — Великая революція. — Шатобріанъ. — Сенанкуръ.—Судьбы Европы и ихъ отраженіе въ романѣ.—Внѣшнія и внутреннія препятствія.—Выводы.—Идеи и направленія.—Увлеченіе современниковъ. - Романтизмъ, помогающій реальному творчеству.—Прямое воздѣйствіе жизни. — Два примѣра. — Жоржъ Зандъ и Бальзакъ.—Главный ходъ эволюціи романа.—Всеобъемлющій захватъ романа.

Связь романа съ жизнью.

Изящное творчество, въ области романа, всего тѣснѣе связано съ жизнью и въ обширномъ, и въ тѣсномъ смыслѣ, такъ что въ книгѣ, гдѣ обсуждаются самые существенные вопросы развитія этого вида художественныхъ произведеній, нельзя не остановиться на взаимодѣйствіи жизни и творчества, въ особой главѣ.

Мы уже указывали во «Введеніи» на то, что романъ въ XIX вѣкѣ сдѣлался самымъ яркимъ пособникомъ жизни, съ каждымъ десятилѣтіемъ все болѣе и болѣе вбирая въ себя содержаніе текущей дѣйствительности. Вотъ почему повѣствовательная литература новой эпохи, до сихъ поръ, трактуется большинствомъ критиковъ и литературныхъ историковъ съ точекъ зрѣнія, прямо не относящихся къ главной сути и цѣли изящнаго творчества.

И во «Введеніи», и въ главѣ объ эволюціи литературной критики мы имѣли уже поводъ установить нашъ

взглядъ на область прекраснаго и показать законность и необходимость изслѣдованія эволюціи романа: въ интересахъ художественно-эстетическихъ.

Мы ставили также основной вопросъ, къ которому сводятся всѣ другіе, т.-е.: творчество ли служитъ жизни, находясь къ ней въ подчиненномъ отношеніи, или, напротивъ, жизнь—общества, цѣлой націи и эпохи—доставляетъ творчеству содержаніе, въ видѣ всякаго рода идей и мотивовъ, и переработывается имъ совершенно самостоятельно, отвѣчая на коренную потребность развитого человѣчества въ воспріятіяхъ прекраснаго?

Самобытный ходъ творчества.

Въ этомъ смыслѣ развитіе художественаго творчества и въ остальныхъ областяхъ его, и въ изящной литературѣ, можно сравнить съ теченіемъ большой рѣки. Ея русло и направленіе ея водъ зависятъ отъ множества причинъ: отъ почвы, очертаній береговъ, мѣстной растительности; и для того, чтобы хорошо изучить ее, необходимо брать въ разсчетъ всѣ эти условія. Но сама по себѣ эта водная полоса, которая въ своемъ теченіи называется рѣкой, имѣетъ самостоятельную жизнь, и чтобы составить себѣ понятіе объ этой жизни, недостаточно изученія всей той обстановки, всѣхъ почвенныхъ и атмосферическихъ вліяній, которымъ она такъ или иначе подчиняется.

То же—и въ дѣлѣ изученія эволюціи художественнаго романа. Въ своемъ развитіи онъ вбираетъ въ себя множество матеріаловъ, доставляемыхъ жизнью; но эти матеріалы, сами по себѣ, не даютъ еще настоящаго ключа къ разумѣнію того—какъ создавался цѣлый рядъ произведеній, нуждающихся въ особой творческой способности.

Говоря такъ, мы вовсе не желаемъ ограничивать или принципіально отрицать законность различныхъ задачъ, съ которыми изслѣдователи по исторіи литературы (въ отдѣльныхъ монографіяхъ и въ цѣлыхъ си-

стематическихъ обозрѣніяхъ) трактовали тотъ и иной видъ литературы.

Публицистическія задачи.

Если вы задались темой: прослѣдить въ романѣ новой эпохи: какъ извѣстныя идеи и стремленія—политическія и соціальныя — сказывались въ цѣлой серіи произведеній, авторы которыхъ добивались успѣха у своихъ современниковъ — вы можете набросать очень яркую и правдивую картину и помочь своимъ трудомъ болѣе правильному опредѣленію того—какія идеи волновали данную генерацію или цѣлый рядъ поколѣній. Такія задачи слишкомъ напрашиваются, соблазняютъ сравнительной легкостью ихъ постановки и разработки. Авторы подобныхъ изслѣдованій могутъ разсчитывать на вѣрный успѣхъ, потому что они обращаются къ массѣ читателей, въ которыхъ интересъ къ болѣе обширному обслѣдованію чисто творческаго процесса гораздо слабѣе, чѣмъ всякаго рода политическіе, моральные и общественные мотивы, протесты и упованія.

Такого рода обработка исторіи развитія европейскаго романа новой эпохи можетъ доставлять сочиненія съ очень большими достоинствами, богатыя фактическимъ содержаніемъ, необходимыя даже и тѣмъ, кто преслѣдуетъ научно-философскую задачу, относящуюся прямо къ области изящнаго творчества.

И тогда, когда объединяющей темой является какое-нибудь общее настроеніе, охватившее душу развитого меньшинства данной эпохи, мы получаемъ—часто—этюды, представляющіе несомнѣнный интересъ, какъ вклады въ изученіе собирательной психологіи. Но тутъ, опять-таки, творчество въ тѣсномъ смыслѣ является только придаткомъ для характеристики этого преобладающаго душевнаго настроенія.

Міровая скорбь.

Таковъ, напр., общеизвѣстный и такъ часто выбираемый мотивъ «міровой скорби»: это настроеніе западно-европейскаго меньшинства, шедшее съ конца

прошлаго столѣтія и захватившее собою молодыя генераціи Германіи, Англіи, Италіи, Франціи, какъ моментъ собирательной психіи, несомнѣнно существовало и нуждается въ самомъ тщательномъ обслѣдованіи. Но эта «міровая скорбь» (т.-е. извѣстный видъ пессимизма, осложненный отчасти великодушными стремленіями, отчасти болѣе безпочвеннымъ субъективизмомъ) проявилась подъ обаяніемъ такихъ писателей, какъ Шатобріанъ, Байронъ, Альфредъ де Виньи, Гейне, Ленау, Леопарди, и въ повѣствовательной беллетристикѣ нашло своихъ выразителей между романистами того періода, который до сихъ поръ носитъ шаткое и мало опредѣленное имя **романтизма**. Но спрашивается: такъ называемая «міровая скорбь» представляетъ ли она собою **особую фазу въ развитіи творчества**, въ созидательной способности самыхъ крупныхъ писателей; связана ли она съ выработкой художественнаго **мастерства**, съ новыми пріемами воспроизведенія дѣйствительности? И только отвѣтя на этотъ вопросъ сколько-нибудь удовлетворительно, можно опредѣлить настоящую связь между преобладающимъ психическимъ настроеніемъ и **успѣхами творчества въ области романа**.

Методъ Тэна.

Мы уже высказывались, въ главѣ о критикѣ, по вопросу о томъ: въ какой степени можно вполнѣ довольствоваться методомъ такого сильнаго критическаго ума, какъ Тэнъ, котораго нельзя заподозрить—однако же—въ желаніи отнимать у изящнаго творчества его прерогативы. Но Тэнъ, силою своего таланта и крупнаго систематическаго ума, надолго придалъ критикѣ изящнаго творчества характеръ изслѣдованія тѣхъ признаковъ эпохи и національности, которые всего ярче проявились и запечатлѣлись въ разныхъ областяхъ искусства. Эти признаки, относящіеся къ расѣ и эпохѣ и къ опредѣленному моменту въ развитіи общества, несомнѣнно сказываются и въ каждомъ періодѣ развитія романа,

но они опять-таки не рѣшаютъ первенствующаго для насъ вопроса: какъ творчество развивалось на почвѣ все бóльшаго и бóльшаго изученія дѣйствительности и расширенія рамокъ романа?

Странно, что до сихъ поръ многимъ не приходитъ на умъ, что характерные признаки эпохи и національности, возсозданные изящной литературой, пріобрѣтаютъ особую яркость и значительность, являются не простыми только свидѣтельскими показаніями, а чѣмъ-то инымъ,—подчинены въ своемъ появленіи особымъ законамъ и, въ одно и то же время: и запаздываютъ противъ живой дѣйствительности, и даютъ толчокъ многому такому, что безъ нихъ не произошло бы въ идеяхъ, настроеніяхъ, вкусахъ и упованіяхъ читающей публики.

Жизнь—впереди творчества.

Жизнь всегда идетъ, по своему содержанію, впереди творческаго воспроизведенія — вотъ почему исключительный критерій культурно-общественнаго характера—въ примѣненіи къ развитію творчества—долженъ быть неминуемо одностороннимъ и недостаточнымъ. Отчего же такъ случилось, что романъ только въ XIX столѣтіи сталъ воспроизводить дѣйствительную жизнь гораздо цѣльнѣе и разностороннѣе, а два столѣтія тому назадъ держался разныхъ условностей, наполненъ былъ всякими выдумками, обходилъ множество самыхъ крупныхъ мотивовъ тогдашней дѣйствительности? И даже въ тѣхъ случаяхъ, когда тотъ или иной авторъ рѣшался вводить въ свое произведеніе нравы эпохи, изображать портреты, разсказывать исторію живыхъ лицъ, онъ дѣлалъ это въ условномъ вкусѣ, превращалъ простыхъ смертныхъ въ фантастическихъ героевъ, сводилъ все къ любовному интересу, стараясь завлечь свою публику тѣмъ, что тогда считалось особенно привлекательнымъ.

Задача художественной критики состоитъ, конечно,

и въ томъ, чтобы показывать какъ жизнь все больше и больше проникаетъ въ творчество; но это не исчерпываетъ всего вопроса. До тѣхъ поръ, пока извѣстная, чисто-художественная, творческая потребность не назрѣла и не нашла себѣ даровитыхъ выразителей, жизнь сама по себѣ, т.-е. дѣйствительность, переживаемая человѣчествомъ въ данную эпоху, не въ состояніи измѣнить пріемовъ, указать новые пути, расширить содержаніе и усовершенствовать форму.

Эпоха Возрожденія

На что ярко и колоритно жила Европа—и особенно Италія—эпохи Возрожденія? Быть можетъ, никогда впослѣдствіи человѣческая личность не проявляла себя съ такой энергіей и страстностью, съ такимъ богатствомъ и личныхъ импульсовъ, и общественныхъ теченій. Представьте себѣ, что творческіе пріемы, выработанные къ концу XIX столѣтія, уже существовали и четыреста лѣтъ назадъ—какія бы прекрасныя художественныя произведенія оставила намъ эта эпоха въ области романа, въ той странѣ, гдѣ жизнь эпохи Возрожденія текла самой могучей волной, т.-е. въ Италіи? А между тѣмъ мы этого не видимъ. Едва ли, кромѣ новеллъ Боккачіо, не одинъ только «Донъ-Кихотъ» Сервантеса, относящійся уже къ позднѣйшему времени, является указаніемъ на то, что и тогда могли бы народиться произведенія, возсоздающія всю яркую мощь характеровъ, всю живописность общественной жизни, борьбу страстей и темпераментовъ той эпохи. Но чего-то недоставало, и только въ романѣ XIX столѣтія творчество доработалось до такого уровня, при которомъ художественное возсозданіе самыхъ характерныхъ признаковъ эпохи и расы стало вполнѣ возможнымъ.

Предположимъ даже, что эпоха Возрожденія оставила послѣ себя нѣсколько геніально написанныхъ романовъ; въ нихъ, конечно, были бы фиксированы самые крупные признаки расы и эпохи, чѣмъ, однако, вопросъ

о томъ: какимъ путемъ творчество доработалось до такой ступени—нисколько не былъ бы разрѣшенъ. Не нужно забывать и того, что между характеромъ извѣстной эпохи и творчествомъ, даже и въ такой области, какъ романъ, не бываетъ постояннаго соотношенія. Культурно-историческій моментъ можетъ быть очень крупнымъ и въ то же самое время вовсе не вызывать къ жизни произведеній такого же значенія.

Великая революція.

Давно уже указываютъ на то, что эпоха великой французской революціи, несмотря на все то, что она принесла съ собою и въ разрушительномъ, и въ созидательномъ смыслѣ, въ драмѣ и романѣ не проявилась ничѣмъ оригинальнымъ и крупнымъ. Жизнь клокотала кругомъ, а литературное творчество повторяло зады. Люди были пропитаны революціонными идеями, а стояли за условно-классическіе образцы и повторяли избитыя мѣста старомодной піитики, разрушали основы стараго порядка, а въ своихъ вкусахъ, пріемахъ и эстетическихъ принципахъ нисколько не отличались отъ тѣхъ самыхъ петиметровъ, которымъ они рубили головы.

Шатобріанъ.

Примѣръ такого писателя, какъ Шатобріанъ, играющаго крупнѣйшую роль на рубежѣ двухъ столѣтій — въ этомъ смыслѣ одинъ изъ самыхъ интересныхъ и поучительныхъ. Онъ несомнѣнно выступилъ съ новымъ настроеніемъ, явился высоко-даровитымъ носителемъ той «міровой скорби», которой такъ посчастливилось въ началѣ нашего вѣка. Но въ этомъ новомъ человѣкѣ были какъ бы двѣ половины души: одна прямо созданная изъ старыхъ элементовъ, другая же—провозвѣстница такихъ настроеній, которыя явились уже послѣ переворота, измѣнившаго физіономію Европы.

Ураганъ революціи и все, что она вызвала характернаго въ нравахъ, идеяхъ и протестахъ—такъ и не нашелъ себѣ выразителя въ прямомъ смыслѣ, а по-

велъ позднѣе къ нарожденію психическаго типа въ романѣ, представляющаго собою ядро той раздвоенности, какая окрасила душевную жизнь цѣлаго поколѣнія. И вышло такъ, что десятилѣтіе, слѣдовавшее за революціоннымъ взрывомъ, въ исторіи развитія романа было характерно не для ближайшаго момента, а для послѣдующей эпохи.

Почему въ романѣ начала XIX в. сказалось только душевное настроеніе тогдашнихъ раздвоенныхъ натуръ, но не вошло множество яркихъ и своеобразныхъ чертъ эпохи, о которыхъ мы знаемъ по другимъ источникамъ? И тутъ жизнь дожидалась творческаго воспроизведенія, а не наоборотъ. Но въ то же самое время психическіе мотивы, которымъ романъ новой эпохи, въ лицѣ такихъ талантовъ, какъ Шатобріанъ, далъ ходъ, получали въ силу обаянія, производимаго творчествомъ, гораздо большее распространеніе и въ свою очередь измѣнили, если не теченіе событій, то, во всякомъ случаѣ, душевную физіономію цѣлой генераціи.

Сверстникъ Шатобріана, до сихъ поръ еще мало у насъ изученный, Сенанкуръ — авторъ романа «Оберманъ», оставилъ произведеніе, въ которомъ его надо положительно признать предвѣстникомъ всѣхъ романистовъ второй половины XIX вѣка, разработавшихъ психическій анализъ въ особый характерный отдѣлъ изящнаго творчества. Въ этомъ смыслѣ, художественное созиданіе, въ области романа, соперничало съ жизнью, по своей творческой инициативѣ. И все-таки же такая книга, какъ «Оберманъ», гдѣ психія человѣка переходной эпохи возсоздана во всѣхъ фибрахъ и изгибахъ души—можетъ служить документомъ только для одного изъ множества характерныхъ признаковъ той эпохи. И «Ренэ», и «Оберманъ» не представляли собою вовсе тѣхъ типическихъ людей, которые во- Сенанкуръ.

шли въ жизнь съ революціоннымъ взрывомъ 89-го г. и создавали новый порядокъ западно-европейской жизни. Тѣ люди были крайней противоположностью такимъ носителямъ міровой скорби и разъѣдащей жизнебоязненности; они всѣ были преисполнены энергіи, напряженія воли, съ вполнѣ опредѣленными цѣлями, съ инстинктами властолюбія и хищнаго пользованія жизнью, съ возбужденнымъ патріотическимъ чувствомъ—и съ фанатизмомъ анти-клерикальныхъ, революціонно-политическихъ и соціально-нравственныхъ идей.

И за весь продолжительный періодъ, по крайней мѣрѣ въ четверть вѣка, романъ въ той странѣ, которая была театромъ крупнѣйшаго историческаго переворота, не далъ ни одного произведенія, гдѣ бы мы имѣли вполнѣ яркую и широкую картину семейныхъ и общественныхъ нравовъ, или же художественно возсозданную исповѣдь одного изъ тѣхъ типичнѣйшихъ людей культурно-историческаго періода, обнимающаго собою паденіе стараго режима, первую республику и имперію. И эта задача выпала на долю художественнаго романа гораздо позднѣе, найдя такихъ выразителей, какъ Бэль-Стэндаль и его младшій сверстникъ—Бальзакъ.

Судьбы Европы и ихъ отраженіе въ романѣ.

Здѣсь умѣстно будетъ припомнить—чрезъ какія событія и соціально-политическія теченія проходила западная Европа до перваго десятилѣтія второй половины вѣка.

Франція занимала центральное положеніе и ея судьбы отразились и на остальныя страны континента. Великая революція и наполеоновская эпоха, потомъ Реставрація, іюльская революція, буржуазная монархія Людовика-Филиппа, вторая республика и вторая имперія—вотъ моменты, въ которыхъ сказалась и внѣшняя, и внутренняя жизнь страны, занявшей центральное положеніе.

И въ каждомъ изъ этихъ политическо-соціальныхъ движеній, вызывавшихъ соотвѣтственныя перемѣны въ общественныхъ и частныхъ нравахъ, жизнь забѣгала впередъ, и даже самые даровитые писатели, въ области романа, долго не могли возсоздавать дѣйствительность такъ, какъ это удавалось и посредственнымъ романистамъ позднѣе, черезъ десять, двадцать, тридцать лѣтъ.

Въ Германіи жизнь точно такъ же опережала творчество. Параллельно тому, что дѣлалось во Франціи, Германія и нѣмецкая Австрія пережили періодъ войнъ, патріотическое одушевленіе, затѣмъ реакцію священнаго союза, внутреннее броженіе освободительныхъ идей и стремленій, сказавшихся въ двухъ послѣднихъ моментахъ, которымъ событія въ Парижѣ давали толчокъ послѣ іюльской и февральской революцій. Затѣмъ наступила новая реакція, вплоть до 60-хъ годовъ, когда идея германскаго объединенія назрѣла и внутренняя культурная работа нѣмецкой націи проявилась въ результатахъ войны 1870 года.

Въ нѣмецкомъ романѣ мы видимъ къ 30 годамъ болѣе быстрое отраженіе политическихъ и соціальныхъ идей и настроеній, чѣмъ даже во Франціи,—къ тому времени, когда стали дѣйствовать писатели «юной Германіи» Но дѣйствительность давала только импульсъ протестамъ и тенденціямъ, которые руководили замыслами романистовъ и отражались на ихъ писательской манерѣ. Полнаго соотвѣтствія между жизнью и творчествомъ все-таки же не было, въ самый тотъ періодъ, когда переживались итоги недавнихъ событій и движеній.

Судьбы Англіи за то полстолѣтіе только отчасти отражали на себѣ ходъ континентальной исторіи, но и въ ней борьба съ Франціей играла очень видную роль, и побѣда надъ Наполеономъ отразилась и на внутрен-

ней политикѣ—на борьбѣ охранительныхъ и двигательныхъ элементовъ британскаго общества. Парламентскіе порядки, рѣшеніе крупнѣйшихъ внутреннихъ вопросовъ, побѣды либераловъ, расширеніе правъ избирательнаго меньшинства, крупное вмѣшательство Англіи въ международную борьбу къ эпохѣ крымской войны—все это несравненно меньше повліяло на мотивы и теченія англійскаго романа, чѣмъ извѣстныя общія настроенія, сказавшіяся въ творчествѣ Байрона и Вальтеръ-Скотта, а позднѣе такихъ романистовъ, какъ Бульверъ, Диккенсъ и Тэккерей, которые явились продолжателями реальнаго воспроизведенія жизни, начавшагося въ англійскомъ романѣ еще ко второй половинѣ XVIII-го вѣка.

Въ Италіи современныя событія, политическія и соціальныя движенія не могли, и по внѣшнимъ причинамъ, своевременно отражаться въ художественной беллетристикѣ, хотя эта страна и прошла, до начала второй половины XIX-го вѣка, черезъ цѣлую вереницу переворотовъ, реакцій и вспышекъ, испытала французскій освободительный захватъ, раздѣляла судьбу Наполеона, томилась въ тенетахъ реакціи, не переставая, въ лицѣ своего передового меньшинства, стремиться къ свободѣ и національному объединенію, вплоть до того момента, когда нашла въ Пьемонтѣ и въ гарибальдійскомъ движеніи главныхъ пособниковъ, въ осуществленіи національно-освободительной идеи.

Въ этой странѣ романъ, какъ и другіе отдѣлы изящной литературы, отражалъ на себѣ патріотическія стремленія больше, чѣмъ въ другихъ странахъ запада, особенно съ 40-хъ годовъ. Подъ вліяніемъ пробудившагося національнаго чувства, задумано было и лучшее художественное произведеніе, какое мы находимъ въ итальянскомъ романѣ за цѣлые полвѣка—«Обрученные» Манцони. Но все-таки художественная беллетристика, отчасти по внѣшнимъ причинамъ, а главнымъ

образомъ въ силу преобладанія тенденціозности— не отражала и одной десятой того, что̀ дѣйствительная жизнь дала, на протяженіи этого полвѣка, Италіи, съ эпохи первой республики вплоть до объединенія и провозглашенія Рима столицей итальянскаго королевства, въ ея различныхъ областяхъ; не воспроизводила жизнь общества въ главнѣйшихъ итальянскихъ городахъ съ характерными типами и особенностями нравовъ. Вы не найдете этого ни въ одномъ романѣ, который для первой половины XIX вѣка былъ бы тѣмъ, что̀ Манцони создалъ для сѣверной Италіи, какою она была двѣсти и больше лѣтъ назадъ.

Почти то же видимъ мы и въ испанскомъ романѣ. Самое художественное воспроизведеніе народныхъ нравовъ находимъ мы въ повѣстяхъ и разсказахъ писательницы, носившей псевдонимъ Фернанъ-Кавальеро; но нравы, изображаемые ею, только отчасти отражаютъ дѣйствительность той эпохи; а множество событій, настроеній и поворотовъ внутренней борьбы, съ эпохи наполеоновскаго захвата вплоть до сентябрьской революціи 1868 года—не нашли себѣ творческаго воспроизведенія въ романахъ писателей, шире относящихся къ своей задачѣ, чѣмъ ультра-консервативная писательница, считающаяся самымъ яркимъ дарованіемъ за цѣлое пятидесятилѣтіе.

Наконецъ, въ художественной беллетристикѣ родственнаго намъ западно-славянскаго племени—у поляковъ—въ даровитѣйшемъ и крупнѣйшемъ стихотворномъ романѣ за тотъ же пятидесятилѣтній періодъ — въ «Панѣ Тадеушѣ» мы — правда — находимъ горячее патріотическое одушевленіе, сказавшееся и позднѣе въ польской повѣствовательной беллетристикѣ; но все-таки же польская дѣйствительность отразилась въ творчествѣ Мицкевича болѣе общими характерными чертами стараго польскаго, почти исключительнаго шляхетнаго

быта. И тутъ повторилось то же явленіе: событія и внутреннія движенія, которыми ознаменованы были за цѣлые полвѣка судьбы Польши, опережали надолго впередъ то, что романъ вбиралъ въ себя изъ текущей дѣйствительности.

Внѣшнія и внутреннія препятствія.

Болѣе полному соотвѣтствію между жизнью и творчествомъ и въ западно-европейской литературѣ мѣшали также и внѣшнія препятствія. Они исходили отъ реакціонной власти и отъ самого общества. Первый мотивъ игралъ роль для континентальныхъ странъ, вплоть до второй половины вѣка—въ большей или меньшей степени. Если іюльская и февральская революціи и принесли съ собою временное освобожденіе публичнаго слова и печати, то за ними слѣдовала опять реакція. И это продолжалось вплоть до франко-прусской войны. А въ Англіи препятствія, вызывавшія разные запреты и недосказы, лежали въ самомъ настроеніи общества, въ преобладаніи извѣстныхъ традиціонныхъ охранительныхъ идей, предразсудковъ, привычекъ и предубѣжденій. Форма правленія, и въ началѣ вѣка, была въ Англіи конституціонная и болѣе либеральная, чѣмъ на континентѣ. Но мы видимъ на примѣрѣ такихъ писателей, какъ Байронъ и Шелли, непримиримый антагонизмъ между свободными умами и характерами и общественными и частными нравами подавляющаго большинства.

Несомнѣнно, что очень многихъ сторонъ жизни романъ не могъ воспроизводить до извѣстнаго момента, особенно въ такихъ странахъ, какъ Германія, Австрія, Италія и Испанія—въ періоды наибольшаго напряженія реакціонныхъ элементовъ: въ Реставрацію, послѣ іюльской революціи и въ 50-е года; во Франціи послѣ государственнаго переворота 2-го декабря; не говоря уже объ Испаніи, гдѣ междоусобная война, вспышки либеральныхъ движеній не помѣшали все-таки же ди-

настіи Бурбоновъ держаться, до конца 60-хъ годовъ, своихъ коренныхъ традицій абсолютизма и клерикальнаго мракобѣсія.

Внѣшнія препятствія, ставя романъ, желающій воспроизводить современную дѣйствительность, въ искусственные тиски, безъ сомнѣнія, съуживаютъ его рамки; но имѣетъ ли это одно первенствующее значеніе въ вопросѣ художественной эволюціи данной области изящной литературы? И полнѣйшая свобода, сама по себѣ, не можетъ еще гарантировать успѣховъ творчества, какъ мы и говорили выше. Это блистательно доказывается на всемъ періодѣ революціоннаго движенія во Франціи, съ 1789 г. до ужасовъ террора. Тогда слишкомъ силенъ былъ интересъ къ вопросамъ внутренней борьбы, а затѣмъ къ защитѣ родной территоріи, чтобы дать возможность, даже самымъ даровитымъ людямъ, создавать произведенія, въ которыхъ живая дѣйствительность была бы воспроизводима какъ продуктъ яснаго, художественно-творческаго созерцанія.

Кромѣ гнета, исходящаго отъ власти, отъ реакціонныхъ правительствъ—есть еще и другой, на примѣръ котораго мы указывали, говоря объ Англіи, — гнетъ нравовъ, вѣрованій, предразсудковъ, традиціонныхъ взглядовъ и привычекъ. Есть также и гнетъ событій, увлеченіе націи военной славой или идеями, вызывающими внутреннюю борьбу.—Но всѣ эти виды препятствій, въ концѣ концовъ, оказываются недостаточно сильными, чтобы задержать органическое развитіе литературнаго творчества и даже чтобы служить безусловной помѣхой появленію такихъ произведеній, въ которыхъ сказывались бы новыя настроенія, въ сферѣ идей, новыя отношенія къ жизни, новые запросы чувства, новые протесты того меньшинства, которое не удовлетворялось тѣмъ, что увлекало толпу. Это мы видимъ опять-таки на примѣрѣ Шатобріана и Сенанкура—авто-

ровъ «Ренэ» и «Обермана», и, въ ту же самую эпоху, на примѣрѣ г-жи Сталь, съумѣвшей сказать свое слово и какъ толковательница нѣмецкаго литературнаго движенія, и какъ авторъ двухъ своихъ романовъ—«Дельфина» и «Коринна». Мы видимъ, что даже женщина очень впечатлительная, славолюбивая, желавшая всегда играть роль, сдѣлавшись предметомъ преслѣдованія такого всемірнаго властелина, какимъ былъ Наполеонъ—все-таки же отстояла свою нравственную и умственную физіономію и внесла въ романъ тотъ элементъ женскаго субъективизма, какой позднѣе, въ началѣ 30-хъ годовъ, былъ разработанъ Жоржъ Зандъ. Въ лицѣ героинь г-жи Сталь—и Дельфины, и Коринны — хотя и безъ крупнаго творческаго дарованія, но чутко, умно, и по тому времени завлекательно, введены были въ изящную литературу душевные мотивы и настроенія, характерные для психіи того поколѣнія, которое воспиталось въ концѣ XVIII вѣка и было подготовлено къ болѣе чуткому пониманію многаго, что́ вошло въ жизнь культурнаго человѣчества только съ нашимъ столѣтіемъ.

Выводы. И выходитъ, стало-быть, что ни крупныя событія, ни пользованіе полной свободой слова, ни реакціонные запреты, идущіе отъ власти, ни препятствія, заключающіяся въ духѣ общества—не представляютъ собою вполнѣ рѣшающихъ моментовъ. Все это можетъ задерживать или помогать, въ той или иной мѣрѣ, эволюціи художественнаго творчества; но душевная способность избраннаго меньшинства, проявляющая себя въ отдѣльныхъ талантахъ, имѣетъ свой собственный ходъ развитія. Другими словами—не творчество подчиненно служитъ дѣйствительной жизни, а скорѣе, наоборотъ, она доставляетъ ему тотъ матеріалъ, который, въ данный моментъ, творческое дарованіе отдѣльнаго писателя переработаетъ въ произведеніе изящной литературы.

Но—скажутъ намъ—какъ же отрицать то, что въ европейскомъ романѣ новой эпохи, какъ это было и раньше, въ предъидущихъ столѣтіяхъ — отражается вліяніе идей и направленій, волновавшихъ общество въ разныхъ смыслахъ? Не нужно, однакоже, забывать, что эти идеи и направленія были, сами по себѣ, продуктами собирательной творческой способности. Они уже представляли собою переработку дѣйствительности. Въ ихъ ходѣ, въ постепенномъ назрѣваніи, во взаимной борьбѣ, въ побѣдѣ тѣхъ или иныхъ общественныхъ и нравственныхъ мотивовъ — заключается уже цѣлая область психическаго развитія данной генераціи. — И до тѣхъ поръ, пока извѣстные итоги, въ видѣ руководящей идеи, воспринятой самыми одаренными людьми, не найдутъ въ творческой организаціи писателя благопріятной почвы для созиданія художественнаго произведенія—они, сами по себѣ, безсильны двинуть творчество впередъ; они могутъ только придавать тотъ или иной колоритъ, окрашивать романъ въ ту или иную тенденцію, и почти всегда въ ущербъ художественному достоинству произведенія. Этого мало—увлеченія идеями и направленіями эпохи почти всегда заставляютъ авторовъ ставить въ ложный свѣтъ современную дѣйствительность, впадать въ безпрестанныя преувеличенія, лишаютъ ихъ чувства мѣры и заставляютъ писать такія вещи, которыя впослѣдствіи могутъ представлять только нѣкоторый историческій интересъ, иногда интересъ курьеза, отнимая у нихъ даже значеніе простыхъ документовъ, хотя бы и не особенно даровитаго и творчески художественнаго, но вѣрнаго отраженія дѣйствительности.

Идеи и направленія.

Еслибъ дѣло все сводилось къ тому, чтобы пользоваться идеями и настроеніями извѣстнаго момента, тогда исторія художественнаго романа свелась бы, конечно, къ исторіи развитія идей и тенденцій по-

литическаго, соціальнаго, нравственнаго и всякаго другого порядка, между тѣмъ какъ каждое крупное творческое произведеніе, двигающее впередъ изящную литературу, само по себѣ цѣнно настолько, насколько въ немъ сказывается побѣда эстетическаго элемента надъ тенденціознымъ, какъ бы сама тенденція ни была симпатична. И эта побѣда принадлежитъ прямо области прекраснаго, знаменуетъ собою расширеніе этой области, внѣ уступокъ тому, что̀ относится къ другимъ сторонамъ душевной жизни человѣка, взятаго отдѣльно и собирательно.

Возьмемъ одно изъ произведеній, въ которыхъ сказался поступательный ходъ литературнаго творчества въ области романа XIX вѣка:—«Обрученныхъ» Манцони, упомянутыхъ нами выше. Никто не станетъ спорить съ тѣмъ, что Манцони былъ патріотъ, хотя и очень умѣренный, мирившійся съ австрійскимъ владычествомъ въ Ломбардіи во все то время, въ которое онъ дожилъ до глубокой старости. Но онъ былъ также и религіозно-нравственный человѣкъ, на оцѣнку нѣкоторыхъ своихъ соотечественниковъ даже клерикалъ. Допустимъ и то, что мечты о національномъ единствѣ не были ему чужды, и все-таки же національно-христіанское настроеніе, несомнѣнно данное жизнью, безъ того, что̀ мы разумѣемъ подъ именемъ прекраснаго творчества, сказалось бы въ чемъ-нибудь иномъ, а не въ созданіи воображеніемъ автора историко-бытовой картины, написанной подъ очевиднымъ обаяніемъ романовъ Вальтеръ Скотта, что̀ признаютъ и лучшіе итальянскіе критики. Стало-быть, до нарожденія въ западно-европейской литературѣ болѣе художественнаго историческаго романа—по творческой иниціативѣ Вальтеръ Скотта—и такой даровитый писатель, какъ Манцони, не могъ бы такъ легко найти художественные пріемы отношенія къ бытовому прошедшему той итальян-

ской области, гдѣ онъ родился; а главное—безъ собственнаго художническаго чувства и преобладающаго стремленія изящно воспроизводить реальную жизнь, онъ, конечно, не извлекъ бы изъ своего патріотически религіознаго настроенія цѣлаго живого міра, возсозданнаго въ его знаменитомъ романѣ.

Мы могли бы привести здѣсь и подлинныя воззрѣнія самого Манцони на задачи художественнаго творчества, и спеціально въ области историческаго романа. Его разсужденія носятъ на себѣ печать тогдашнихъ литературныхъ полемикъ на тему: въ какой степени историческій романъ былъ настоящимъ или же ложнымъ родомъ эпической поэзіи? Манцони стоялъ за свободное трактованіе исторіи, въ интересахъ болѣе общей психической правды, и въ этомъ онъ былъ, по своему, правъ. Но его главная задача была творчески-художественная. И она-то спасла его отъ тенденціозности охранительно-религіознаго характера, не позволила ему вдаться и въ другую крайность: написать свою правдивую, народно-бытовую исторію съ оттѣнкомъ революціознаго свободомыслія, за что до сихъ поръ нѣкоторые радикальные итальянскіе критики и не одобряютъ общаго духа его романа.

Увлеченіе современниковъ.

Часто случается и такъ, что критики современниковъ и слѣдующихъ генерацій придаютъ извѣстному произведенію особенный смыслъ, смотрятъ на него сквозь призму своихъ идей и настроеній, заставляютъ автора быть поборникомъ и служителемъ симпатичныхъ имъ тенденцій и протестовъ, чего въ дѣйствительности не было. Такія оцѣнки и дѣлаются большею частью поводомъ къ одностороннимъ выводамъ на тему о связи между жизнью и творчествомъ.

Въ XIX ст. — идеи и тенденціи, дававшія колоритъ литературному движенію, были вызываемы, конечно, тѣмъ, что западно-европейское общество переживало; но изъ

этого не вытекаетъ, что эти идеи и эти направленія мысли и чувства способствовали всегда развитію болѣе жизненнаго реальнаго творчества. На цѣлые періоды они скорѣе отвлекали романъ отъ болѣе правдиваго воспроизведенія дѣйствительности.

Но, въ одно и то же время, извѣстныя направленія, господствовавшія въ литературѣ: и задерживали эволюцію романа (въ смыслѣ обработки реальной жизни), и расширяли кругъ запросовъ и художественныхъ требованій. Какъ мы говорили во Введеніи, это случилось съ такъ называемымъ «романтизмомъ». Онъ, съ одной стороны, поддерживалъ одностороннее увлеченіе мотивами и сюжетами, взятыми изъ отдаленныхъ эпохъ, ставилъ фантастическій произволъ писателя выше всякихъ правилъ, проповѣдывалъ разнузданный субъективизмъ и этимъ самымъ способствовалъ водворенію всякаго рода излишествъ, преувеличеній, намѣренной или непроизвольной фальши. Съ другой же стороны, тѣ, кто считали себя поборниками романтизма, искали все новыхъ и новыхъ изобразительныхъ средствъ, рѣшались на такія смѣлости изображенія, о какихъ никто и не мечталъ, двадцать и тридцать лѣтъ передъ тѣмъ, хлопотали о вѣрности колорита эпохи, развивали мастерство живописныхъ описаній природы, внѣшности героевъ и героинь, нравовъ и обычаевъ.

Романтизмъ, помогающій реальному творчеству.

Ниже, въ другой главѣ, мы приведемъ характеристику, сдѣланную Тэномъ творческой иниціативѣ англійскаго романиста, котораго также причисляютъ къ романтической школѣ—Вальтеръ Скотта. Въ немъ литературное настроеніе и вкусы эпохи сказались въ любовномъ обращеніи къ прошлому своей страны, которое помогло ему дать образцы того, что̀ съ тѣхъ поръ называется «историческимъ» романомъ. Это увлеченіе перешло и въ другія западно-европейскія литературы, отражалось въ теченіе долгаго времени и на театрѣ.

Современная жизнь была какъ бы пожертвована изображенію прошлаго, начиная съ такой литературы, какъ англійская, гдѣ уже ко второй половинѣ XVIII стол. романъ сталъ такъ искренно и смѣло отражать на себѣ текущую дѣйствительность. Въ этомъ смыслѣ, историческій романъ того образца, какой далъ Вальтеръ Скоттъ, какъ продуктъ романтическаго настроенія литературныхъ идей и вкусовъ, несомнѣнно задержалъ творческій ходъ художественной беллетристики, призванной возсоздавать то, что̀ было уже дано жизнью XIX-го вѣка, въ первую его треть. И въ то же время, формула историческаго романа, которая господствовала въ теченіе болѣе двадцати лѣтъ, служила дѣлу реальнаго творчества, вводя пріемы, расширявшіе художественную изобразительность, поддерживая интересъ къ описанію не вымышленныхъ, а дѣйствительно существовавшихъ нравовъ и характеристикѣ лицъ и событій, взятыхъ изъ прошлой жизни. И на лучшихъ романахъ Вальтеръ Скотта, и на такомъ произведеніи какъ «Обрученные» Манцони, мы видимъ непосредственную связь романтическаго движенія съ дальнѣйшей эпохой въ эволюціи романа, когда современная дѣйствительность стала все болѣе и болѣе захватывать интересы выдающихся писателей.

Все, что̀ мы здѣсь намѣтили, въ крупныхъ чертахъ, и что̀ могло бы быть подтверждено еще другими примѣрами, приводитъ къ постановкѣ такого вопроса: Можетъ ли дѣйствительная жизнь (даже въ минуты самыхъ яркихъ и могучихъ своихъ проявленій—въ періоды крупныхъ политическихъ и общественныхъ событій и движеній) непосредственно дѣйствовать на развитіе художественнаго романа, безъ извѣстныхъ предрасположеній, уже пріобрѣтенныхъ собирательной психіей развитого человѣчества въ данную эпоху и въ данной странѣ? **Прямое воздѣйствіе жизни.**

На основаніи того, что̀ мы старались показать и подтвердить фактами, позволительно, какъ намъ кажется, вывести то заключеніе, что въ этомъ дѣлѣ происходитъ то, что̀ мы видимъ въ душевной организаціи человѣка, взятаго единично или собирательно. Безъ ощущеній и воспріятій отъ природы и окружающаго общества человѣкъ не въ состояніи былъ бы создать то, что̀ составляетъ его теперешнее психическое богатство. Но однихъ ощущеній и воспріятій того матеріала, какой ему доставляется—недостаточно безъ основной способности человѣческаго духа къ синтетической дѣятельности, къ созданію понятій и обобщеній, безъ выработки тѣхъ мыслительно-творческихъ пріемовъ, которые извѣстны подъ именемъ категорій разума. И этого еще мало—ощущенія и воспріятія отъ природы и общества перерабатываются нашей душой иначе на различныхъ ступеняхъ культурнаго развитія. Сама синтетически-творческая способность души пріобрѣтаетъ, на протяженіи вѣковъ, все болѣе и болѣе развивающуюся своеобразность, спонтанность—употребляя точный. хотя и варварскій терминъ.

То же видимъ мы и въ изящномъ творчествѣ, въ каждой его области, въ томъ числѣ и въ эволюціи романа. И внѣшняя природа, и впечатлѣнія, исходящія отъ жизни общества, воспринимались, и двѣ тысячи лѣтъ назадъ, болѣе чуткими людьми достаточно ярко и отчетливо. Мы имѣемъ такіе образцы этихъ воспріятій и умѣнья изображать дѣйствительность, созданные творческой способностью эллиновъ, двѣ съ половиной тысячи лѣтъ и болѣе тому назадъ, въ гомерическихъ поэмахъ. Такой же богатый матеріалъ доставляли и въ средневѣковье талантливымъ людямъ и природа, и человѣческая жизнь. И тѣмъ не менѣе, въ теченіе почти двухсотъ лѣтъ, съ самаго начала XVII вѣка до первыхъ годовъ XIX, преобладала такъ называемая

классическая теорія поэзіи, которая мѣшала и болѣе чуткимъ людямъ: творчески обобщать свои ощущенія и воспріятія и стараться, главнѣе всего, о художественной правдѣ изображенія.

Стало-быть, въ исторіи развитія творчества важны, болѣе всего, тѣ моменты, когда въ немъ самомъ начинаютъ заявлять себя новыя потребности и побуждаютъ самыхъ даровитыхъ людей ратовать за нихъ, протестовать во имя большей правды и красоты выполненія.

Мы уже видѣли, что событія и крупныя движенія политическаго и общественнаго характера не вызываютъ непосредственно къ жизни такихъ же крупныхъ произведеній. Мы видѣли также, что въ идеяхъ и направленіяхъ, дающихъ колоритъ извѣстному періоду, сказывается душевное настроеніе того меньшинства, въ которомъ въ состояніи происходить творческая работа. Это также жизнь, но особаго рода, часто мѣшающая писателямъ сосредоточить свой душевный интересъ на томъ, что̀ дѣйствительно просится въ область романа. И только тогда плодотворно расширяются рамки художественнаго изображенія, когда писатели начинаютъ ставить правду выше всякихъ условностей, выше субъективныхъ стремленій и тенденцій; когда они освобождаютъ себя, если не вполнѣ, то хотя частью, отъ преобладанія идей и тенденцій надъ свободнымъ художническимъ чувствомъ.

Два примѣра.— Жоржъ Зандъ и Бальзакъ.

Мы можемъ указать на творческое дѣло двухъ романистовъ съ всемірной репутаціей, съигравшихъ самую видную роль въ эволюціи романа, съ начала 30-хъ годовъ до второй половины вѣка, въ западной континентальной литературѣ: Жоржъ Зандъ и Бальзака. И та, и другой отражали въ своихъ произведеніяхъ текущую дѣйствительность, были типичнѣйшими представителями своей генераціи, но въ двухъ различ-

ныхъ смыслахъ. Для Жоржъ Зандъ современная жизнь была мотивомъ, обстановкой, матеріаломъ и средствомъ для ратованія за тѣ или иные идеалы и протесты, чрезъ какіе проходила ея чуткая и воспріимчивая душа въ самый горячій и энергическій періодъ своего развитія. Если дѣйствительность мѣрить главнымъ образомъ по нарожденію и ходу извѣстныхъ идей и стремленій, то романъ, въ лицѣ Жоржъ Зандъ, совершилъ крупнѣйшее завоеваніе. Но это увлеченіе своими личными идеалами слишкомъ часто держало даровитѣйшую романистку въ заколдованномъ кругѣ субъективизма, который всегда былъ, есть и будетъ препятствіемъ къ тому, чтобы своевременно возсоздавать то, что уже назрѣло въ живой дѣйствительности. А въ Бальзакѣ собирательное творчество самаго развитого меньшинства на континентѣ западной Европы нашло такой созидающій организмъ, въ которомъ увлеченіе личными идеями, вкусами, тенденціями и протестами уже не мѣшало въ той-же мѣрѣ служенію главной задачѣ изящной литературы XIX вѣка: захватывать какъ можно ярче, правдивѣе и проникновеннѣе суть современной дѣйствительности; угадывать и воспроизводить главныя теченія психической жизни, принимающей въ условіяхъ данной общительности характерныя формы, проявляющей себя въ цѣломъ рядѣ типовъ и портретовъ, въ своеобразныхъ особенностяхъ частныхъ и общественныхъ нравовъ.

И у Жоржъ Зандъ, и у Бальзака мы находимъ цѣлый творческій міръ, имѣющій свои законы жизни, который поднимается надъ сушью и банальностью или безпорядочной разрозненностью обыденной и безвкусной житейской реальности. Но въ одномъ изъ этихъ міровъ творчество ограничено, хотя и производитъ сначала противоположное впечатлѣніе, такъ какъ у Жоржъ Зандъ преобладающей способностью было воображеніе. Созданный ею міръ, за немногими исключеніями, могъ

держаться, пока ея современники подпадали подъ обаяніе темперамента писательницы, ея стиля, ея смѣлости и поражавшаго тогда богатства литературной изобрѣтательности.

Въ обширномъ творческомъ мірѣ, который создалъ Бальзакъ, западно-европейскій романъ уже праздновалъ свое освобожденіе изъ того плѣна, въ какомъ его держали, въ теченіе тридцати лѣтъ, идеи, вкусы и настроенія, нашедшіе въ такъ называемый романтическій періодъ благопріятную почву. Въ творчествѣ Бальзака—и, въ меньшей степени, англійскихъ романистовъ Диккенса и Теккерея—романъ вернулся къ тому, что въ предъидущемъ столѣтіи онъ отвоевалъ себѣ въ самомъ лучшемъ, что создано было и въ Германіи, и во Франціи, и въ Англіи. Бальзакъ закрѣпилъ ту связь между жизнью и творчествомъ, которая начала сказываться въ романѣ болѣе пятидесяти лѣтъ до него, доходя до крайнихъ пріемовъ реалистическаго изображенія, какъ, напр., въ забытыхъ теперь книгахъ француза Рестифъ-де-ля-Бретоннъ. Но ни у этого реалиста конца XVIII-го стол., ни у англійскихъ романистовъ, какъ Фильдингъ и его ближайшіе сверстники, мы не находимъ такой попытки: захватить въ предѣлы «Человѣческой комедіи» самые главные психо-соціальные мотивы жизни общества, современнаго автору.

Только къ 30-мъ годамъ XIX вѣка романъ сталъ захватывать широкія русла жизни, не довольствуясь, какъ прежде, служеніемъ той или иной темѣ, не ставя на первый планъ протесты, страданія, идеалы и стремленія той маленькой кучки людей, которые считали себя яркими выразителями духа эпохи.

Мы видимъ, стало-быть, что крупныя побѣды творчества и вообще, и въ области романа, бываютъ въ тѣ моменты, когда, вслѣдъ за событіями и сильными движеніями въ обществѣ, нарождаются типическія по-

требности и складываются характерные нравы, которые ждутъ своихъ воспроизводителей, высвободившихъ себя—если и не вполнѣ—изъ тенетъ слишкомъ личныхъ настроеній.

Идеи и потребности, вызываемыя аппетитами, страстями и житейскими условіями—вотъ два первоисточника, за которыхъ держится неумирающая связь между жизнью и творчествомъ. Но какъ бы идеи ни были двигательны, плодотворны и характерны для даннаго момента, онѣ служатъ развитію художественнаго творчества лишь настолько, насколько писатель дѣлаетъ ихъ жизненнымъ матеріаломъ, предметомъ гармоническаго, уравновѣшеннаго изображенія живой дѣйствительности. До тѣхъ же поръ не можетъ произойти полнаго творческаго отраженія жизни, какъ бы самъ по себѣ ни былъ талантливъ писатель.

Главный ходъ эволюціи романа.

Эволюція художественнаго романа XIX вѣка и заключается, въ сущности, въ такомъ постепенномъ и нарастающемъ соотвѣтствіи между жизнью и творчествомъ.

Были періоды, когда сцена, особенно въ Парижѣ, повидимому, быстро и прямо отвѣчала на запросы дѣйствительности. Но это было болѣе внѣшнее, кажущееся подобіе. Театръ оставался съ романтическимъ пошибомъ или же въ комедіи нравовъ—Скриба—довольствовался условнымъ изображеніемъ современнаго общества, въ то время, какъ романъ, въ лицѣ Бальзака, все глубже и глубже проникалъ въ душу общества, шелъ на такія развѣдки, которыя однѣ только помогали настоящему расширенію рамокъ творчества.

Но изъ этой все нарастающей и закрѣпляющейся связи вовсе еще не слѣдуетъ, что задача романа состояла лишь въ перенесеніи жизни въ повѣствовательную беллетристику, съ фотографическою точностью, съ рабскимъ воспроизведеніемъ всего, что только наблюдательность писателя могла захватывать. Тогда ро-

маны Рестифъ-де-ля-Бретонкъ представляли бы собою послѣднее слово и знаменовали бы полную художественную побѣду на много вѣковъ впередъ.

Истинная эволюція творчества заключается все въ большей и большей переработкѣ фактовъ дѣйствительности, съ цѣлью доставлять этимъ все новые и новые источники эстетическаго удовлетворенія; хотя бы въ то же самое время содержаніе повѣствовательныхъ произведеній и вызывало попутно интересъ въ современныхъ читателяхъ и тѣмъ, чтó оно говорило ихъ общественнымъ симпатіямъ и настроеніямъ.

Мы указывали въ главѣ о критикѣ на то, какъ въ новѣйшее время соціологическій принципъ сталъ входить въ оцѣнку явленій художественно-эстетическаго характера. Теперь уже нельзя не считаться съ тѣмъ взглядомъ, по которому вся душевная жизнь культурнаго человѣчества, всѣ крупные факты собирательной психіи, обязанные теперешнимъ своимъ развитіемъ элементу соціальному, являются результатомъ совмѣстной жизни—«общежитія» (la cité), выражаясь новѣйшимъ терминомъ. И самое эстетическое чувство, потребность въ красотѣ и способность даже на такъ называемое художественное творчество—связаны съ этимъ соціологическимъ моментомъ. Вотъ почему и на таланты отдѣльныхъ писателей—въ нашемъ случаѣ романистовъ—трудно иначе смотрѣть, какъ на продукты собирательной психической жизни извѣстной расы или націи, въ тотъ или иной періодъ. И въ этихъ продуктахъ сказывается не одна только личная иниціатива писателя, а все то, чѣмъ онъ самъ обязанъ жизни сообща цѣлаго ряда поколѣній.

Если признавать этотъ принципъ, то связь между жизнью и творчествомъ дѣлается еще неразрывнѣе. И романъ XIX вѣка является какъ разъ такой областью художественной литературы, гдѣ прочные успѣхи не-

разрывно связаны съ расширеніемъ предѣловъ изображенія.

Всеобъемлющій захватъ романа.

Уже и теперь нѣтъ той сферы дѣйствительности, какой бы не касался современный романъ. Но онъ стремится не къ одному только количественному богатству житейскихъ фактовъ, не къ повторенію все однихъ и тѣхъ же пріемовъ мелкаго реалистическаго письма, а къ тому, чтобы и высшія стороны душевной жизни культурнаго человѣчества вбирать въ себя какъ можно глубже и выражать какъ можно ярче. Міръ идей и высшихъ стремленій сдѣлался достояніемъ романа новой эпохи, наравнѣ съ областью страстей, аппетитовъ, безпощадной борьбы за чисто матеріальные и всякіе другіе житейскіе интересы. Къ послѣдней трети XIX вѣка литературное творчество, въ лицѣ самыхъ чуткихъ своихъ дѣятелей, значительно освободилось отъ нехудожественнаго отношенія къ дѣйствительности, и все ближе и ближе подходило къ болѣе гармоническому сліянію жизни и творчества для удовлетворенія все развивающейся въ человѣчествѣ потребности въ прекрасномъ.

СОДЕРЖАНІЕ РОМАНА ВЪ ЕГО РАЗВИТІИ.

Два термина.—Замыселъ.—Миѳы и легенды.—Избранное меньшинство.—Біографическій методъ.—Что̀ двигàетъ эволюцію романа?—Миграція типовъ и сюжетовъ.—Значеніе сюжетности.—Типы.—Общіе мотивы.—Психическая правда.—Фантазія.—Рубрики.—Психія личности.—Необходимость синтеза.—Лучшій методъ.—Наслѣдіе XIX-го вѣка.—Символизмъ.—Эволюція духовной жизни.—Ея элементы.—Идея.—Два теченія.—Нѣмецкая философія.—Гегельянство.—Этико-соціальныя идеи.—Позитивизмъ.—Пессимизмъ.—Содержаніе—въ тѣсномъ смыслѣ.—Анализъ творческой идеи.—Эволюція замысловъ.—Любовь.—Совокупность жизни.—Положительное трактованіе жизни.—Общественная борьба.—Требованія критики.—Національно-бытовыя основы.—Здоровые и нездоровые типы.—Сатира и юморъ.—Соціальная тенденція.—Культурно-историческій интересъ.—Лица и характеры.—Герои.—Жизненный матеріалъ.—Время и мѣсто.—Ходъ дѣйствія.—Біографическій элементъ.—Эпизоды.

До сихъ поръ нужно держаться двухъ обязательныхъ терминовъ: содержаніе и форма. Каждый изъ нихъ имѣетъ, конечно, опредѣленный смыслъ; но въ дѣлѣ художественнаго творчества—тотъ и другой всего чаще сливаются, и можно, не впадая въ грубую ошибку, сказать, что такъ называемая идея каждаго самобытнаго произведенія до тѣхъ поръ не будетъ имѣть характера и значенія творческаго замысла, пока она не явится писателю не въ абстракціи, а въ какомъ-нибудь образѣ. Два термина.

Это и даетъ право нѣкоторымъ новѣйшимъ эстетикамъ доказывать, что въ творческомъ искусствѣ пер-

венствующее значеніе имѣетъ форма; что только она одна заключаетъ въ себѣ тотъ элементъ, который прямо говоритъ нашему чувству прекраснаго. Безъ него нѣтъ красоты, а, стало-быть, и никакое произведеніе не получаетъ художественнаго достоинства.

Прежде чѣмъ перейти къ характеристикѣ того—какъ развивалось творческое содержаніе романа XIX-го столѣтія, необходимо—думается намъ—выяснить самые существенные вопросы, связанные съ этимъ отдѣломъ нашей книги.

Замыселъ. Первѣе всего: что̀ собственно разумѣть подъ творческимъ замысломъ, не въ общепризнанномъ, чисто-литературномъ отношеніи, а въ смыслѣ болѣе научномъ, связанномъ съ изученіемъ психіи человѣка? И есть ли какая-нибудь существенная разница между художественнымъ творчествомъ въ тѣсномъ смыслѣ и фантазіей — игрой воображенія, не сдержанной никакими опредѣленными рамками?

Человѣкъ можетъ обладать пылкой фантазіей, т.-е. быть способнымъ на сочиненіе всевозможныхъ комбинацій изъ событій, лицъ, картинъ природы, красокъ, штриховъ; мастерить, сколько угодно, цѣлыя выдуманныя исторіи или видѣнія, съ такими разнообразіемъ и причудливостью, какія царятъ обыкновенно въ грезахъ. Но можно ли назвать такую способность творчествомъ въ болѣе крупномъ, двигательномъ значеніи слова? Очевидно, нѣтъ.

Эта болѣе внѣшняя способность присуща всякому яркому поэтическому дарованію, и безъ нея литературное воспроизведеніе природы и человѣческой жизни было бы, на вѣки-вѣчные, обречено на подражаніе, на сухое перенесеніе изъ дѣйствительности. Но богатство фантазіи—не совпадаетъ съ настоящей творческой способностью. Мы знаемъ, что творческій даръ относится не къ одному изящному искусству: онъ дѣй-

ствуетъ также въ сферѣ философской, научной и въ области прикладного знанія. Вездѣ воображеніе, т.-е. способность на очень подвижныя ассоціаціи идей, помогаетъ творческому процессу, но не заключаетъ въ себѣ его сущности. Творческій замыселъ и игра фантазіи объединены только въ томъ смыслѣ, что относятся одинаково къ непроизвольной, хотя и сознательной, душевной дѣятельности человѣка, взятаго отдѣльно или какъ цѣлая совокупность, какъ группа, народъ, раса.

Миѳы и легенды.

И тутъ сейчасъ же являются, въ исторіи развитія поэтическаго творчества, миѳы и легенды, создаваемые народнымъ творчествомъ. Но и въ нихъ одной фантазіи недостаточно. Восточныя сказки представляютъ роскошные образчики самой усиленной и яркой игры воображенія, но въ нихъ мы рѣдко видимъ поэтическое возсозданіе болѣе крупныхъ и глубокихъ идей, тѣхъ одухотворенныхъ образовъ, въ которыхъ сказывались вѣковыя воспріятія народа—способнаго на культурное развитіе—отъ природы и отъ событій своей исторической жизни—какъ у арійскаго племени. И въ миѳахъ о богахъ, полубогахъ, герояхъ,—цѣлыхъ сказаніяхъ легендарнаго характера европейскихъ расъ—мы имѣемъ продукты собирательнаго творчества въ гораздо большей степени, чѣмъ въ какихъ бы то ни было литературно-художественныхъ произведеніяхъ новѣйшаго происхожденіи, а стало-быть, и текущаго столѣтія. Но выраженіемъ «обще-народное творчество» не слѣдуетъ злоупотреблять. Въ послѣднее время весьма серьезные ученые и за границей, и у насъ, занимающіеся спеціально народной поэзіей, исторіей ея развитія и перехода творческихъ образовъ и замысловъ отъ одного народа къ другому, находятъ, что всегда (съ тѣхъ поръ какъ зародилась потребность въ поэтическомъ возсозданіи природы и человѣческой жизни) талантъ отдѣльныхъ одаренныхъ людей игралъ вы-

дающуюся роль. Безъ крупныхъ дарованій тѣхъ, кто впервые выражалъ словомъ то, что скопилось въ психіи народа—врядъ ли мыслимо созданіе такихъ пѣсенъ, былинъ, цѣлыхъ эпопей, какія завѣщали намъ и востокъ, и Эллада, и стародавнія устныя традиціи европейскихъ народовъ романскаго, германскаго и славянскаго происхожденія. Это одинаково относится и къ обще-поэтическому содержанію произведеній народнаго творчества, и къ творчеству религіознаго характера, какъ одному изъ самыхъ крупныхъ и всеобъемлющихъ въ исторіи развитія собирательной души человѣчества. Но изъ этого не слѣдуетъ однакоже, что тѣ вѣщіе пѣвцы, которые съумѣли впервые придать самую совершенную форму замысламъ, уже нарождавшимся въ творческомъ воображеніи народа — могли бы до чего-либо доработаться безъ этой собирательной почвы. Они, какъ три и больше тысячъ лѣтъ тому назадъ, такъ и въ настоящее время—представляли и представляютъ собою организмы, въ которыхъ непроизвольно, и на половину несознательно, душевная жизнь народа пробуждалась въ болѣе сознательномъ творческомъ процессѣ и достигала своего наикрупнѣйшаго выраженія.

Попутно является и такая постановка вопроса: въ какой степени собирательное или единичное творчество создаетъ жизнь или же, наоборотъ, представляетъ собою только отраженіе ея? Безъ жизни не можетъ быть и творчества: это мы знаемъ и разсматривали ихъ взаимодѣйствіе въ предъидущей главѣ книги. Но художественное творчество, область красоты сама по себѣ, съ той поры, какъ человѣчество доработалось до потребности въ прекрасномъ, стало развиваться какъ нѣчто особое, какъ цѣлый самостоятельный міръ, имѣющій свои законы развитія.

Продукты, созданные фантазіей, дѣйствовавшей подъ

вліяніемъ явленій природы, бытовыхъ условій и историческихъ событій — въ свою очередь стали пріобрѣтать созидающее вліяніе на жизнь, способствовать выработкѣ цѣлыхъ міросозерцаній, превращались въ религіозныя вѣрованія, въ кодексъ нравственныхъ требованій. На эту созидательную роль творчества въ исторіи всякой культуры стали обращать особенное вниманіе новѣйшіе англійскіе «эстеты».

Быть можетъ, они заходятъ слишкомъ далеко въ своихъ разсужденіяхъ на эту тему; но, не вдаваясь ни въ какую крайность, нельзя не признать: до какой степени всѣ элементы цивилизаціи и культуры человѣчества являются окрашенными въ тотъ колоритъ, какой давала имъ психическая способность человѣка: творить изъ всего, что только онъ воспринимаетъ. Вотъ почему позволительно признавать область художественной красоты (и въ остальныхъ видахъ искусства, и въ поэзіи)—за вполнѣ самостоятельный міръ душевной жизни человѣчества. И, въ связи съ этимъ, позволительно смотрѣть на отдѣльные таланты, даже самые крупные (дѣлающіе эпоху въ исторіи развитія каждаго рода или вида произведеній изящнаго), какъ на выдающіеся моменты въ эволюціи все того же собирательнаго творчества; при чемъ нисколько не умаляется ихъ починъ, оригинальность, вліяніе, какое они могутъ оказывать, новые пути, какіе они въ состояніи открывать въ той или иной области.

Съ этимъ связанъ вопросъ о толпѣ и избранномъ меньшинствѣ человѣчества. Мы не будемъ останавливаться на немъ спеціально; скажемъ только, что для всякаго, кто смотритъ на судьбы культурнаго человѣчества, какъ на безконечное развитіе его собирательной души, вопросъ этотъ не долженъ быть рѣшаемъ въ какомъ-нибудь одностороннемъ смыслѣ: ни

Избранное меньшинство.

избранники не теряютъ своего значенія, ни толпа не можетъ быть сведена на степень безсмысленнаго и безцвѣтнаго стада, которое только прозябаетъ, неспособное ни на что, кромѣ чисто-животненныхъ интересовъ самосохраненія.

Біографическій методъ.

Вотъ почему и нельзя довольствоваться пріемомъ, господствующимъ до сихъ поръ въ литературѣ монографій и цѣлыхъ многотомныхъ исторій,—гдѣ вмѣсто установленія главныхъ вѣхъ въ развитіи цѣлой области творчества (или отдѣльнаго рода или вида произведеній), намъ предлагаютъ только рядъ характеристикъ крупныхъ дарованій, достаточно не изслѣдуя того—въ какой степени на писателей, двигавшихъ впередъ данный родъ литературы, слѣдуетъ смотрѣть, какъ и на новые симптомы собирательнаго творческаго процесса.

Что двигаетъ эволюцію романа.

Обращаясь къ исторіи развитія художественнаго романа новой эпохи и беря въ немъ все, что относится къ такъ называемому «содержанію», мы въ правѣ спросить: сводится ли этотъ отдѣлъ въ эволюціи художественнаго романа преимущественно къ поступательному движенію художественнаго содержанія въ тѣсномъ смыслѣ или же оно заключалось главнымъ образомъ въ развитіи формы? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ сколько-нибудь удовлетворительно, необходимо—на что мы указывали выше—и болѣе точно установить отношеніе формы къ содержанію, а также и то—въ какой степени сюжеты, отдѣльныя типовыя фигуры, штрихи, характеристики, которые передаются часто изъ литературы одного народа въ литературу другого—имѣютъ рѣшающее значеніе въ вопросѣ развитія творческаго содержанія?

Миграція типовъ и сюжетовъ.

Ученые, разработывавшіе, въ XIX-мъ стол., вопросъ о культурныхъ заимствованіяхъ, обращаютъ большое вниманіе на такъ называемую миграцію

типовъ и сюжетовъ. Эти изученія являются какъ нельзя болѣе кстати, чтобы пресѣчь всякаго рода неосновательныя обобщенія на тему о коренной самобытности творческаго содержанія, въ различныхъ народныхъ литературахъ. И у насъ долго держались совершенно неосновательные взгляды на такую полную самобытность продуктовъ народнаго творчества, сказавшагося въ былинахъ, пѣсняхъ, сказаніяхъ, сказкахъ.—Заимствованія и переходъ отдѣльныхъ лицъ, цѣлыхъ сюжетовъ и описательныхъ подробностей происходили, какъ извѣстно, не только на почвѣ устной передачи болѣе неуловимыхъ воздѣйствій и вліяній; но и въ сферѣ письменности, книжнымъ путемъ, что новые изслѣдователи, съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ, находили и находятъ до послѣдняго времени.

Но и тутъ—сдается намъ—не слѣдуетъ очень преувеличивать эту миграцію типовъ и сюжетовъ. Мы видимъ, что одинъ изъ самыхъ ученыхъ и талантливыхъ нашихъ изслѣдователей даже въ героѣ романа Шпильгагена нашелъ перифразу, ни болѣе, ни менѣе, какъ Прометея; а миѳическій эллинскій герой—въ свою очередь—является, для него, развитіемъ другого, уже индійскаго героя, съ тѣмъ же основнымъ замысломъ.

Сюжетъ, самъ по себѣ—далеко не исчерпываетъ содержанія и въ такой области литературнаго творчества, какъ романъ. Сюжетность, какъ отличительное свойство повѣствовательныхъ произведеній, есть только извѣстный моментъ въ развитіи романа, и притомъ такой, который представляетъ собою лишь одинъ изъ этаповъ въ эволюціи романа, когда фантазія въ тѣсномъ смыслѣ, поддерживающая внѣшнюю занимательность, играла главную роль. Значеніе сюжетности.

Гораздо серьезнѣе значеніе типовъ—поэтическихъ лицъ, въ которыхъ заложена та или иная обобщающая творческая идея; ихъ миграція имѣетъ больше значенія; Типы.

но и она —думается намъ—ограничена въ своемъ воздѣйствіи.

Припомните то, что̀ Тэнъ (въ своихъ лекціяхъ объ итальянской живописи Возрожденія и послѣдующей эпохи) говоритъ объ ограниченномъ числѣ сюжетовъ въ такомъ огромномъ отдѣлѣ живописи, какъ религіозная, съ прибавкою и миѳологическихъ сюжетовъ. Ихъ какая-нибудь дюжина; а между тѣмъ они питали собою не только развитіе мастерства, но и поступательный ходъ тѣхъ душевныхъ настроеній, идей и порываній въ сверхъ-чувственную область, которыя проявлялись все въ большемъ и большемъ соотвѣтствіи между внѣшней и внутренней красотой. Точно такъ же и въ дѣлѣ поэтическихъ лицъ, типовъ—миграція далеко не исчерпываетъ собою этого вопроса. Можетъ быть, герой какого-нибудь современнаго романа и представляетъ собою идею, сходную съ творческимъ замысломъ лица, созданнаго на первыхъ ступеняхъ обще-міровой культуры; но этого недостаточно для того, чтобы такая общечеловѣческая идея, облеченная въ миѳическій образъ, отнимала у творчества современнаго романиста его самобытность.

Увлекаться слишкомъ теоріей миграціи типовъ и сюжетовъ—значитъ въ сущности, какъ намъ кажется, если не прямо, то косвенно: стоять за роковое вращаніе въ одномъ и томъ же кругѣ, за неизбѣжность повторенія, съ новыми приправами и подробностями, однихъ и тѣхъ же основныхъ творческихъ замысловъ. Это было бы равносильно отрицанію движенія впередъ, безконечнаго развитія творческихъ способностей человѣческой души. И примѣръ, приводимый Тэномъ изъ исторіи итальянской живописи—совсѣмъ не повторяется въ такой же степени въ изящной литературѣ, особенно въ современномъ романѣ.

Общіе мотивы.

Да и помимо этого, не надо забывать, что существуетъ значительная и постоянная разница между сю-

жетомъ въ тѣсномъ смыслѣ (или тѣмъ, что называютъ фабулой) и творческимъ содержаніемъ романа, которое можетъ заключаться вовсе не въ одной лишь фабулѣ, а въ даровитыхъ обобщеніяхъ дѣйствительности, типахъ, характерахъ, возсозданіяхъ среды, въ открытіи новаго общаго мотива, отличающаго одну эпоху отъ другой. Сообразите, напр., что такой крупнѣйшій романистъ XIX вѣка, какъ Бальзакъ, ввелъ въ новый романъ, пользуясь своими наблюденіями надъ французскимъ обществомъ, съ эпохи Реставраціи? Никто до него ни во Франціи, ни въ другихъ странахъ, такъ многообразно и ярко не показывалъ возрастающаго значенія матеріальныхъ интересовъ. Онъ — какъ блистательно указывалъ на это и Тэнъ—сдѣлалъ изъ денегъ новый творческій мотивъ въ изображеніи современнаго ему общества. Въ этомъ же крупнѣйшемъ дѣятелѣ романа XIX-го вѣка мы видимъ и писателя съ огромнымъ творческимъ воображеніемъ, способнымъ на созданіе и выдумку безчисленныхъ сюжетовъ и фабулъ. Но разница между сюжетами Бальзака и романистовъ предъидущихъ столѣтій, въ особенности XVII-го (а также и его сверстниковъ, въ родѣ Александра Дюма)—та, что у тѣхъ фабула представляетъ собою главное литературное достоинство произведенія, а у него она органически связана съ реальной дѣйствительностью, и если не вездѣ, то очень часто сводится къ душевнымъ состояніямъ дѣйствующихъ лицъ — возможнымъ и реальнымъ, а не выдуманнымъ и произвольнымъ.

Психическая правда. И вотъ эта-то правда человѣческой психіи, дѣлаясь въ развитіи романа XIX-го вѣка все большей и большей потребностью, и знаменуя собою крупный шагъ впередъ—немыслима безъ расширенія реальныхъ рамокъ романа, связана съ развитіемъ болѣе крупныхъ творческихъ замысловъ.

Фантазія. Можно, конечно, выбрать и фантазію, какъ свойство, всего сильнѣе помогающее сочиненію сюжетовъ, и прослѣдить—на протяженіи цѣлаго вѣка—какъ этотъ видъ изобрѣтательной способности сказывался въ новомъ романѣ, вмѣстѣ съ стремленіемъ отдѣльныхъ писателей: освобождать себя отъ необходимости держаться вездѣ строгаго правдоподобія. Такое освобожденіе отъ требованій жизненной правды можетъ характеризовать собою извѣстную эпоху, настроеніе той или иной генераціи; но подобное выдѣленіе одной, и притомъ болѣе внѣшней, способности врядъ ли можетъ помочь: выяснить самые крупные моменты въ развитіи художественнаго романа. При сколько-нибудь внимательномъ его изученіи окажется, что настоящія двигательныя вѣхи новаго европейскаго романа связаны не съ сюжетностью, а съ творческими замыслами, дающими романистамъ возможность все шире и шире захватывать жизнь, ставить крупные типы и характеры, ярко, образно воспроизводить цѣлыя полосы жизни.

Рубрики. До сихъ поръ дѣлались попытки (въ исторіи романа новой эпохи) держаться извѣстныхъ рубрикъ. Одной изъ нихъ, въ новѣйшее время, явилась книга итальянскаго профессора Анджело де-Губернатисъ, который также держится дѣленія на разновидности романа. Но въ такихъ рубрикахъ, по нашему мнѣнію, нѣтъ ничего существеннаго, съ болѣе серьезной точки зрѣнія. Много-много—на нихъ можно посмотрѣть, какъ на извѣстное внѣшнее средство: разобраться въ слишкомъ обширномъ матеріалѣ.

Переберите вы хотя самыя выдающіяся изъ этихъ рубрикъ, заключающихъ въ себѣ различные роды замысловъ, уже завѣщанныхъ роману XIX вѣка предъидущими эпохами, ограничиваясь даже такими, въ которыхъ содержательность преобладаетъ.

Уже къ XVII-му вѣку выработались такіе роды, какъ пастушеско-рыцарскій романъ, какъ романы на государственно-придворныя фабулы, прикрывающія болѣе реальное изображеніе современныхъ нравовъ, какъ плутовскіе и разбойничьи романы. И въ XIX-мъ вѣкѣ, если мы не найдемъ пастушеско-рыцарскихъ фабулъ, то по двумъ другимъ рубрикамъ есть цѣлый рядъ произведеній—вплоть даже до послѣднихъ дней. Формально прослѣдить это—не трудно. Но если имѣть задачей выясненіе главнѣйшихъ вѣхъ художественнаго творчества данной эпохи, то такого рода второстепенныя задачи отходятъ на задній планъ.

Психія личности.

Гораздо существеннѣе: характеристика, въ крупныхъ чертахъ, тѣхъ внутреннихъ мотивовъ, которые помогали развитію художественнаго творчества въ этой области. И прежде всего—психологическая жизнь человѣческой личности, какъ она, въ жизни самаго развитого меньшинства, складывалась еще съ первой четверти XIX-го вѣка. Психологическій анализъ, сосредоточенный въ началѣ на мотивахъ любви и любовныхъ страданій, съ бóльшимъ развитіемъ того, чтó называется объективизмомъ—далъ возможность гораздо художественнѣе и глубже захватывать душевную жизнь не отдѣльныхъ только личностей, а цѣлыхъ группъ.

Изслѣдователю не трудно прослѣдить и постепенный ходъ, замѣчаемый въ освобожденіи содержанія — съ его основнымъ творческимъ замысломъ и развитіемъ фабулы—изъ тенетъ условности, которая десять, двадцать, тридцать лѣтъ до того была обязательна даже и для самыхъ крупныхъ дарованій. Бытовые и нравоописательные мотивы захватывали, все больше и больше, романъ новой эпохи, и въ такой разновидности какъ историческій романъ, сдѣлавшійся моднымъ уже въ первую четверть XIX-го вѣка—нашли себѣ преобладаю-

щее выраженіе въ томъ, что этотъ особенный видъ повѣствованій (относящій читателя къ жизни другихъ столѣтій) въ сущности помогалъ только—въ смыслѣ художественно-творческаго развитія,—все тому же главному теченію. И стремленіе къ возсозданію житейской правды не переставало бороться съ вторженіемъ морали въ нравоописательные сюжеты.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, сатира и юморъ выступаютъ, какъ особые элементы литературнаго изображенія, причемъ является неизбѣжная постановка вопроса о сатирѣ вообще и связи такого вопроса съ значеніемъ тенденціозности и несвободнаго отношенія къ жизни, какъ предмету творчества, имѣющему цѣлью красоту, а не поученіе.

Необходимость синтеза.

Всѣ такіе мотивы нельзя не брать въ разсчетъ, не подвергать болѣе подробному анализу; но если бы изъ каждаго изъ нихъ дѣлать особенную рубрику, напр., трактовать морально-тенденціозный или сатирико-юмористическій романъ, какъ нѣчто обособленное, то мы этимъ самымъ впали бы въ опасность: разбросаться и уйти въ частности, вмѣсто того, чтобы давать картину развитія художественнаго романа въ его крупныхъ истинно-творческихъ моментахъ.

Наслѣдіе XIX вѣка.

XIX-му вѣку работа всего культурнаго человѣчества завѣщала огромное творческое содержаніе идей, образовъ, сюжетовъ, фабулъ, начиная съ древне-греческой эпопеи, въ двухъ гомерическихъ поэмахъ. Завѣщанный намъ цѣлый конкретный бытовой міръ и всемірно признанное совершенство двухъ гомерическихъ поэмъ были таковы, что до сихъ поръ еще есть эстетическіе судьи, признающіе эти продукты эпическаго творчества за нѣчто недосягаемое, дѣлающее дальнѣйшее развитіе эпоса, въ его современной формѣ, т.-е. романъ—какъ бы блѣднымъ отраженіемъ того, что́ намъ даютъ Иліада и Одиссея.

Но мы уже говорили во Введеніи, что для каждаго, кто держится принципа эволюціи—не можетъ быть въ прошедшемъ такихъ шедевровъ, дальше которыхъ не пойдетъ творческая работа человѣчества. Уже въ греческихъ романахъ первыхъ вѣковъ христіанства, написанныхъ въ чисто эллинскомъ языческомъ духѣ, на любовныя темы—мы видимъ дальнѣйшее развитіе и сюжетности, и психологическихъ мотивовъ, вмѣстѣ съ противорѣчіемъ между тонкостью изобразительныхъ пріемовъ и подчиненіемъ извѣстнымъ традиціоннымъ рамкамъ разсказа.

Точно такъ же христіанская эпоха, замыкая творчество замысловъ въ рамки, доставляемыя, главнымъ образомъ, религіей—расширяла, въ то же самое время, предѣлы изображенія, вводя новые душевно-нравственные мотивы.

Средневѣковая народная поэзія, своими героически-любовными мотивами и сюжетами доразвившаяся до поэмъ эпохи Возрожденія—опять-таки углубила и внутреннее содержаніе (вмѣстѣ съ полетами творческой фантазіи), вбиравшее въ себя и высшія потребности духа, и разрастающіеся интересы болѣе могучей и яркой городской культуры.

Итальянская новелла явилась уже какъ типъ повѣствовательнаго произведенія, въ которомъ, какъ въ ядрѣ, заключены были дальнѣйшіе элементы романа слѣдующихъ эпохъ. На протяженіи XVII вѣка, а затѣмъ и XVIII, развитіе заключалось, главнымъ образомъ, въ томъ, что въ каждомъ періодѣ происходило освобожденіе отъ стоячихъ традиціонныхъ пріемовъ. Даже самые даровитые люди не могутъ сразу отбросить такіе пріемы. Это становится возможнымъ только тогда, когда цѣлое поколѣніе вынесетъ изъ жизни новыя чувства, идеи и настроенія, когда въ немъ скажется потребность иначе взглянуть на природу, на общество, на свою собственную душу.

Но для развитія изящнаго творчества все это пріобрѣтаетъ значеніе только тогда лишь, когда продукты этого процесса отзываются на стремленіи души къ эстетическимъ воспріятіямъ.—Такимъ путемъ изящные творческіе замыслы претворяютъ жизненный опытъ цѣлаго ряда поколѣній въ міръ самобытныхъ продуктовъ творческой дѣятельности. И тутъ замыслы въ тѣсномъ смыслѣ слова, хотя и бываютъ всегда навѣяны дѣйствительностью, проявляютъ собою, однакоже, самостоятельную область нашей психіи въ ея безконечномъ развитіи.

Лучшій методъ. Мы думаемъ, что самымъ лучшимъ методомъ изложенія въ вопросѣ о содержаніи творческихъ произведеній будетъ такой, который пользуется основнымъ критеріемъ, связаннымъ съ опредѣленіемъ того, главнымъ образомъ—какъ замыслы дѣлались все свободнѣе отъ унаслѣдованныхъ традиціонныхъ мотивовъ и какъ происходили одновременно и дифференціація отдѣльныхъ моментовъ творческаго воспроизведенія, и интеграція, т.-е. сгущеніе творческихъ идей.

Символизмъ. Нельзя не коснуться здѣсь также и вопроса о символизмѣ, всплывшемъ въ послѣдніе годы XIX-го вѣка, какъ якобы новый возрождающійся принципъ. Необходимо было бы выяснить — что́ слѣдуетъ понимать подъ истиннымъ символомъ? Намъ кажется, что надо бы строже различать символизмъ неумышленный, присущій болѣе или менѣе каждому поэтическому творчеству, и преднамѣренный. Примѣры того и другого представляютъ многія произведенія всемірной литературы, и всего болѣе «Фаустъ» и «Вильгельмъ Мейстеръ» Гёте. Но до сихъ поръ символизмъ, какъ сознательный и руководящій принципъ въ развитіи романа XIX-го вѣка, не далъ еще никакихъ цѣнныхъ результатовъ. И весьма сомнительно, чтобы будущность привела къ исключительному торжеству преднамѣрен-

наго, умышленнаго символизма; сомнительно и то — согласима ли природа красоты съ преслѣдованіемъ чисто мистическихъ идеаловъ—по теоріи нѣкоторыхъ новѣйшихъ символистовъ.

Эволюція духовной жизни.

Послѣ всѣхъ этихъ предварительныхъ обобщеній, мы должны намѣтить здѣсь то, что̀ представляетъ собою творческое изображеніе духовной жизни культурнаго человѣка за цѣлые полвѣка. И чтобы помочь себѣ въ этомъ анализѣ, мы раздѣляемъ содержаніе на нѣсколько моментовъ: идеи, характеры, жизненный матеріалъ, время и мѣсто, постройку дѣйствія.

Ея элементы.

Мы не станемъ предъявлять никакихъ теоретическихъ требованій; доказывать, что романъ, въ томъ, что̀ касается его содержанія—долженъ отвѣчать на тѣ или иные запросы, слѣдовать разъ навсегда установленнымъ эстетическимъ правиламъ. Мы будемъ держаться, какъ въ этомъ, такъ и во всемъ остальномъ, метода, связаннаго съ признаніемъ эволюціи. Слѣдовательно, намъ никакъ нельзя быть апріорными теоретиками; мы можемъ только показывать—какъ извѣстныя потребности самаго развитого меньшинства, въ области художественнаго творчества, дѣлали содержаніе европейскаго романа нашей эпохи все болѣе и болѣе разностороннимъ, освобождали его отъ условностей вкуса и отъ всего того, что̀ мѣшало художественному совершенствованію.

Идея.

Остановимся прежде всего на идеѣ, т.-е. на томъ, что̀ обозначается словомъ «замыселъ», которое болѣе цѣльно выражаетъ тотъ моментъ, когда въ душѣ писателя зарождается творческое ядро произведенія.

Тутъ нельзя обойти вопроса о вліяніи не только жизни въ обширномъ смыслѣ (о чемъ мы говорили въ главѣ «Жизнь и творчество»), но и идей въ тѣсномъ смыслѣ, которыя господствовали въ разные періоды

развитія европейской интеллигенціи за цѣлое столѣтіе, начиная съ половины прошлаго столѣтія.

Два теченія. Къ концу XVIII-го вѣка два главныхъ теченія проникли всю мыслительную жизнь западной Европы. Первое: просвѣтительный скептицизмъ, связанный, однако, съ вѣрой въ прогрессъ, съ уваженіемъ къ положительному знанію, съ идеей безконечнаго развитія и совершенствованія, подъ условіемъ полнаго освобожденія ума и воли отъ всякаго рода традиціонныхъ предразсудковъ и мистическихъ вѣрованій. Параллельно съ этимъ: духъ возстанія противъ прогресса, анархическія стремленія во имя естественной правды и возвращенія къ золотому вѣку человѣчества. Дидро и Руссо—вотъ два высокодаровитыхъ поборника этихъ двухъ направленій; одинъ, стоявшій за всѣ пріобрѣтенія высшей умственной и художественной культуры, защитникъ іерархіи умовъ и талантовъ; другой же—проповѣдникъ естественнаго равенства, взывавшій не къ уму, а къ сердцу, съ потребностью въ сантиментальной религіозности и вмѣстѣ съ тѣмъ съ демократическимъ протестомъ противъ всего, что отзывалось превосходствомъ, связаннымъ съ изысканностью культуры.

Изъ этихъ двухъ теченій то, которое представлялъ собою Руссо, на рубежѣ двухъ вѣковъ, повліяло на характеръ замысловъ въ области романа болѣе, чѣмъ то философское движеніе, которое съ конца прошлаго вѣка шло въ Германіи отъ Канта до Фихте, Шеллинга и Гегеля.

Нѣмецкая философія. Только въ нѣмецкой литературѣ философскія идеи, связанныя съ законченными системами мышленія, дѣйствовали непосредственнѣе на міропониманіе и направленіе творческихъ замысловъ. Если Гёте считаютъ, не безъ основанія, спинозистомъ, то въ Шиллерѣ критика Канта (какъ разъ во всемъ томъ, что касается

міра красоты) нашла самаго горячаго сторонника. А позднѣе, въ нѣмецкомъ романтизмѣ начала XIX вѣка, «натуръ-философскія» идеи Шеллинга руководили направленіемъ цѣлой литературно-эстетической школы.

Въ области романа сказался и высокій умственный складъ автора «Вильгельма Мейстера», гдѣ впервые такъ художественно и разносторонне почувствовалось объективно-широкое отношеніе къ дѣйствительности. Для повѣствовательной литературы запада, въ первое десятилѣтіе XIX-го вѣка, получили преобладающій интересъ и произведенія, гдѣ психія того поколѣнія подверглась вліянію событій революціи и республики.

Имперія сказалась въ новомъ фазисѣ настроеній, въ такъ называемой «міровой скорби». И въ самомъ крупномъ талантѣ этого десятилѣтія—въ Шатобріанѣ—идеи, шедшія отъ протестующаго обличителя культуры—Руссо—дали толчокъ новому отношенію и къ природѣ, и къ обществу, выдвинули на первый планъ «я» героевъ, съ ихъ личными изліяніями, съ анализомъ, печалью и горечью. Предшественникъ «Ренэ» Шатобріана—гётевскій «Вертеръ»—создался подъ вліяніемъ тѣхъ же разъѣдающихъ идей автора «Новой Элоизы».

Къ 30-мъ годамъ гегельянство—во всемъ, что̀ творецъ системы отводитъ области искусства—представляло, повидимому, весьма благопріятную почву для художественнаго пониманія дѣйствительности, ставило человѣческое творчество чрезвычайно высоко — выше жизни, съ ея случайностями и противорѣчіями. Но примиренное, гармоническое отношеніе къ дѣйствительности, которымъ проникнуто было гегельянство—не настолько отразилось въ замыслахъ романовъ второй четверти XIX-го вѣка, насколько идеи конца XVIII—на цѣлый періодъ, почти въ полстолѣтіе. Едва ли не въ одномъ, сколько-нибудь выдающемся произведеніи, Гегельянство.

женскомъ анонимномъ романѣ 50-хъ годовъ—«Eritis sicut Deus»—изображено вліяніе гегелевской философіи на жизнь.

Но во всякомъ случаѣ, нѣмецкій идеализмъ но міровоззрѣнію гегельянцевъ не долженъ былъ поддерживать ничего такого, что мѣшало бы болѣе ясному, широкому трактованію реальной жизни, какъ матеріала для творческихъ созданій, точно такъ же, какъ и та эклектическая школа французскихъ мыслителей, которая создалась къ 40-мъ годамъ.

Этико-соціальныя идеи.

На замыслы въ области романа, въ четвертое десятилѣтіе вѣка, гораздо болѣе вліяли попытки системъ этико-соціальнаго характера, проповѣдь теоретическихъ преобразователей общества съ Сенъ-Симономъ во главѣ. Изъ сенъ-симонизма, но на почвѣ изученія научныхъ законовъ—вышла и философская система Огюста Конта, наложившая печать на умственный складъ цѣлаго ряда поколѣній, начиная съ 40-хъ годовъ и вплоть до конца вѣка. Хотя въ позитивной системѣ Конта область эстетическая почти что не разработывается; но духъ положительнаго изслѣдованія, которымъ проникнута эта система, сказался и въ литературѣ потребностью жизненной правды, даже и въ тѣхъ, кто, по своимъ традиціямъ и вкусамъ, не могъ никогда освободиться отъ налета романтизма. Въ общемъ же эти два теченія: соціальные идеалы и положительное знаніе—дали несомнѣнную окраску современному роману, въ особенности во Франціи, въ лицѣ Жоржъ Зандъ, Бальзака и Флобера.

Позитивизмъ.

Пессимизмъ.

И только въ послѣднюю треть вѣка — явившійся ранѣе—пессимизмъ Шопенгауэра (представляющій собою въ философскомъ смыслѣ возвращеніе къ кантіанской эпохѣ) повліялъ на замыслы и въ области романа, вызвалъ возвратъ къ міровой скорби, съ прибавкою пессимистической жалости къ человѣчеству и

болѣе любовнаго отношенія къ красотѣ, какъ къ высшей утѣшительницѣ въ жизненныхъ скорбяхъ.

Въ общемъ, кажется намъ, что философскія идеи— и отвлеченнаго, и этико-соціальнаго оттѣнка—производили несомнѣнное вліяніе на творческіе замыслы, но не въ одинаковой степени, и скорѣе косвенно на характеръ творчества, и прямѣе на эстетическія воззрѣнія писателей и критиковъ.

Содержаніе въ тѣсномъ смыслѣ.

И то, что̀ называется содержаніемъ, слѣдовало, въ своемъ развитіи, (если не останавливаться на подробностяхъ, исключеніяхъ и противорѣчіяхъ)—тому же пути, какъ и философское міровоззрѣніе XIX-го вѣка, т.-е. отъ апріорныхъ идей къ идеямъ, основаннымъ на всестороннемъ изученіи мірозданія, земной природы и человѣческаго общества.

Анализъ творческой идеи.

Вернемся теперь къ первому моменту содержанія романа, къ идеѣ. Авторъ, или находитъ ее, или пріобрѣтаетъ путемъ усвоенія себѣ жизненнаго матеріала. Психологическая основа всякаго творчества есть непроизвольность, въ которой только и заключается настоящая самобытность дарованія. И этой непроизвольной работѣ творческой души могутъ иногда помогать, а иногда и мѣшать, тѣ общія настроенія, которыя захватываютъ даровитыхъ людей извѣстной эпохи. Мы это и видимъ, въ особенности ясно, въ первую четверть XIX-го вѣка, во весь такъ называемый романтическій періодъ изящной литературы. Нельзя сомнѣваться въ томъ, чтобы такіе таланты, какъ Шатобріанъ—отъ котораго идетъ цѣлая полоса западно-европейскаго романа—неспособны были на разнообразные замыслы, на непроизвольную душевную дѣятельность, когда она свободна, не возбуждена или не подавлена однимъ преобладающимъ настроеніемъ. Но онъ не могъ отрѣшиться отъ своего «я». Вездѣ, въ своихъ герояхъ типа «Ренэ», онъ изображалъ самого себя,

14

точно такъ же, какъ другой крупнѣйшій талантъ—Байронъ—авторъ «Чайльдъ-Гарольда» и «Донъ-Жуана»—не могъ освободиться отъ этого субъективизма, который поддерживался, въ значительной степени, тогдашними общими идеями и настроеніями. Свободнѣе выказывались таланты, иногда даже и не первоклассные, которые вбирали въ себя жизнь безъ предвзятаго къ ней отношенія. Жизненный матеріалъ помогалъ имъ создавать замыслы. Но это непосредственное воздѣйствіе жизненнаго матеріала только къ 30-мъ годамъ стало сказываться въ произведеніяхъ, замыслы которыхъ освобождались отъ извѣстнаго общаго шаблона, или изъ тисковъ предвзятаго авторскаго настроенія.

Первое мы видимъ въ томъ историческомъ романѣ, который, во второе десятилѣтіе вѣка, пустилъ въ ходъ съ такимъ талантомъ, съ такой быстрой и всеобъемлющей репутаціей Вальтеръ-Скоттъ; а второе—въ цѣломъ рядѣ романовъ, въ особенности нѣмецкихъ, задуманныхъ исключительно въ духѣ разнузданнаго романтизма, даже и тогда, когда они подражали программѣ и складу произведеній гораздо болѣе реальныхъ, какъ, напр., «Вильгельму Мейстеру» Гёте.

Съ 30-хъ же годовъ замыслы самыхъ даровитыхъ романистовъ стали навѣваться идеями, которыя подсказывала сама жизнь—въ болѣе ли субъективной обработкѣ, или въ болѣе объективной. И въ этомъ смыслѣ значится цѣлый интервалъ не въ одинъ десятокъ лѣтъ, когда такого рода замыслы затирались подъ вліяніемъ преобладающихъ настроеній и увлеченій модой. Такъ, напр., «Вильгельмъ Мейстеръ» Гёте—безъ сомнѣнія, одно изъ тѣхъ произведеній, въ которыхъ въ художественной формѣ является идея гармоническаго развитія всего человѣка, какъ высшая цѣль земного существованія. И въ исторіи нѣмецкаго романа другую такую жизненную синтетическую идею представляетъ собой за-

мыселъ произведенія, считающагося самымъ крупнымъ для второй половины XIX-го вѣка, «Soll und Haben» Фрейтага—идея труда, какъ основа народнаго благосостоянія.

Во всякомъ случаѣ, будетъ ли замыселъ внезапнымъ обнаруженіемъ непроизвольной творческой работы, или же доставленъ жизненнымъ матеріаломъ— то, чтó называется идеей произведенія, заключаетъ въ себѣ единство, совокупность цѣлаго синтетическаго образа. Она становится центральнымъ пунктомъ, откуда въ разныхъ направленіяхъ пойдетъ дальнѣйшая творческая работа.

Эволюція замысловъ.

Въ исторіи развитія замысловъ въ романѣ XIX в., до 60-хъ годовъ включительно—мы и видимъ, какъ идеи дѣлались все болѣе и болѣе способными на творческую обработку, расширяли содержаніе замысловъ, дѣлали ихъ крупнѣе по своему общечеловѣческому значенію, заключали въ себѣ и болѣе здоровые жизненные идеалы.

Любовь.

Романъ, на протяженіи того періода, какимъ мы занимаемся, вбиралъ въ себя множество идей, изъ которыхъ иныя: или были слишкомъ абстрактны, или черезчуръ разсудочны; но и самая реальная изъ всѣхъ идей, пригодныхъ для романа—любовь, представляя собою первенствующій интересъ всякой молодой жизни —служила связующимъ элементомъ изображеній, въ которыхъ дѣйствительность захватывалась все сильнѣе и сильнѣе рамками романа.

И чѣмъ дальше идетъ развитіе его въ XIX-мъ столѣтіи—тѣмъ меньше любовь мѣшаетъ замысламъ, въ которыхъ коренные жизненные мотивы: работа, народное и общественное благо, вопросы образованія, борьба стремленій и интересовъ—выступаютъ на первый планъ.

Совокупность жизни.

Значительность замысловъ должна опредѣляться не внѣшней замысловатостью фабулы,—если прослѣдить

то, какъ романъ забиралъ въ свою творческую область реальную дѣйствительность. И мы видимъ къ 30 годамъ, какъ въ западно-европейской изящной литературѣ, въ выборѣ героинь и героевъ, сказывается стремленіе авторовъ: захватывать всю совокупность жизни и душевной дѣятельности крупнаго человѣка, въ которомъ залегли самые характерные, яркіе признаки расы эпохи, національности.

Положительное трактованіе жизни.

Отсюда вытекаетъ художественная необходимость положительнаго отношенія къ жизни, что мало мирится съ задачами сатирическаго изображенія. Вотъ почему сатира, въ западномъ романѣ XIX вѣка, играетъ очень незначительную роль. Но положительное изображеніе освобождается отъ условной идеализаціи: отрицательныя стороны дѣйствительности, страсти, пороки, общественныя нужды—изображаются все ярче и ярче; уже не въ видѣ нагроможденія разныхъ приключеній, какъ это было въ романѣ XVIII столѣтія—въ «Жиль-Блазѣ» Лесажа или въ романахъ Рестифъ де-ля-Бретоннъ, а объединенные цѣльностью замысла, значеніемъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ или картиной цѣлаго слоя общества.

Возьмемъ мы для примѣра хотя бы ту идею гармоническаго развитія всего человѣка, какая заложена была въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» Гёте—и мы увидимъ, что она, даже въ предѣлахъ одного нѣмецкаго романа, разрабатывалась съ разныхъ сторонъ—и въ «Титанѣ» Жанъ-Поля, и въ «Эпигонахъ» Иммермана, и въ талантливомъ произведеніи швейцарца Келлера «Зеленый Генрихъ».

Общественная борьба.

Общественная и экономическая борьба, проникающая всю «Человѣческую комедію» Бальзака—сдѣлала уже невозможными, ко второй половинѣ XIX столѣтія, такія произведенія, въ которыхъ жизнь чувства была бы совершенно отрѣшена отъ дѣйствительности. Точно

такъ же и брачный союзъ—все то, что́ съ нимъ связано: свобода чувства, права женщины, давленіе предразсудковъ, бунтъ противъ супружескаго гнета, идущій отъ романа Гёте «Избирательное сродство» вплоть до Жоржъ Зандъ и тѣхъ, на кого она вліяла—представляетъ собою опять такое теченіе замысловъ, которое вело, черезъ подводные камни тенденціозности, морализма и революціонныхъ протестовъ, къ высоко-объективному изображенію траги-комедіи буржуазнаго супружества въ «Госпожѣ Бовари» Гюстава Флобера.

Требованія критики.

Всѣ теоретическія требованія, какія критика и первой, и второй половины XIX-го вѣка, предъявляла авторамъ романовъ въ томъ, что́ касалось замысловъ ихъ произведеній—въ сущности не представляли и не представляютъ собою до сихъ поръ ничего обязательнаго. Эти требованія шли за развитіемъ самаго романа, а не наоборотъ Въ нѣмецкой литературѣ есть цѣлые трактаты по теоріи драмы и романа, въ родѣ, напр., книгъ Шпильгагена и Густава Фрейтага — автора «Soll und Haben», или менѣе извѣстной у насъ книжки «Опытъ теоріи романа и повѣствовательнаго искусства», вышедшей въ 1876 г., съ предисловіемъ Крейссига, имѣющаго въ критической нѣмецкой литературѣ имя и по исторіи нѣмецкаго современнаго романа.

Прослѣдите, въ общихъ чертахъ, такія теоретическія требованія, предъявляемыя идеѣ—замыслу произведенія по каждому отдѣльному вопросу — вы найдете, что только ходъ самаго литературнаго творчества давалъ на нихъ подходящіе отвѣты. Такъ, напр., требованіе общечеловѣческаго содержанія, въ идеѣ романа, явилось только тогда, когда романъ освободился изъ-подъ гнета разныхъ условностей и пересталъ вращаться въ кругѣ сюжетовъ, дѣйствующихъ главнымъ образомъ на внѣшній запросъ занимательности. Это случилось не раньше того какъ романъ стремился дѣлаться отраже-

ніемъ дѣйствительности. Вотъ почему и на тотъ родъ повѣствовательныхъ произведеній, который въ первую четверть XIX-го вѣка сталъ такъ увлекать читателей—на историческій романъ—несмотря на его общечеловѣчность—никакъ нельзя смотрѣть, какъ на такую ступень въ развитіи романа, которая вполнѣ отвѣчаетъ идеѣ общечеловѣческаго содержанія. Вальтеръ-Скоттъ, какъ мы отчасти сказали раньше, только въ бытовой половинѣ своихъ романовъ является болѣе реальнымъ художникомъ; трактованіе же историческихъ событій и лицъ соединено съ большимъ произволомъ, почему давно уже въ критикѣ раздавались, и до сихъ поръ раздаются, строгіе голоса противъ историческаго романа, въ смыслѣ художественнаго творчества.

Національно-бытовыя основы.

Но историческій романъ, вмѣстѣ съ романомъ на психологическія темы, на темы культурно-соціальныя и бытоописательныя—сталъ задѣвать идеи общечеловѣческаго значенія, держась все ближе и ближе національно-бытовыхъ особенностей. Даже у такой писательницы, какъ Жоржъ Зандъ—которая никогда не переставала создавать вещи, написанныя на темы, имѣющія общечеловѣческій интересъ—грунтъ оставался французскимъ. И въ еще большей степени видимъ мы это у Бальзака, у англійскихъ романистовъ—Бульвера Диккенса и Теккерея,—и у тѣхъ изъ нѣмецкихъ, которые двигали свой романъ съ извѣстной самобытностью.

Здоровыя и нездоровыя темы.

Точно такъ же и теоретическій вопросъ о здоровыхъ и болѣзненныхъ замыслахъ остается чисто-апріорнымъ до тѣхъ поръ, пока вы не прослѣдите, хотя бы въ общихъ чертахъ, чередованія идей, настроеній и вкусовъ, которые выдвигали на первый планъ тѣ или иныя особенности содержанія.

XIX-й вѣкъ началъ съ душевныхъ мотивовъ, не говорившихъ о нормѣ, о равновѣсіи, о нравственномъ

здоровьѣ. Такъ называемый Weltschmerz,—принявшій спеціальную форму у Шатобріана,—былъ мотивомъ, заявлявшимъ прямо о значительномъ психическомъ разладѣ, при которомъ еще немыслимо цѣльное, свободно-благодушное отношеніе къ жизни. Но это настроеніе господствовало главнымъ образомъ на континентѣ. Въ герояхъ Байрона дѣйствовала уже не болѣзненная развинченность, а бурное чувство разлада съ старымъ обществомъ, что̀ не одно и то же; сказывалась потребность въ протестѣ, въ революціонныхъ вспышкахъ и въ дѣйствіи, въ напряженіи воли. А въ сверстникѣ Байрона—Вальтеръ-Скоттѣ, который такъ долго увлекалъ европейскую публику своими романами — уже не замѣчается никакого предпочтенія нездоровымъ идеямъ и настроеніямъ. Напротивъ, все, что́ въ историческія рамки онъ помѣщалъ національнаго или спеціально шотландскаго—всѣ лица и характеры, нравы, страсти, пороки—все это носило на себѣ уже колоритъ большей жизненности, проявляло коренныя, прочныя свойства кельтической и англосаксонской расы. Но и самыя «раздвоенныя» (какъ мы нынче говоримъ), неврастеническія произведенія, (на рубежѣ двухъ эпохъ и въ первую четверть XIX-го вѣка) начиная съ «Обермана» Сенанкура вплоть до «Адольфа» Бенжамена Констана— въ смыслѣ художественнаго матеріала и изображенія— представляютъ собою также реакцію противъ той условной слащавости, какой пробавлялись еще въ романѣ по традиціи ричардсоновскихъ сантиментальныхъ исторій или произведеній второстепенныхъ французскихъ романистовъ и романистокъ, и даже болѣе даровитыхъ писателей, не исключая и г-жи Сталь. И въ «Кориннѣ» просвѣтительныя идеи перемѣшаны съ довольно сладкой идеализаціей высокихъ свойствъ женской души, и притомъ не менѣе субъективнаго характера, чѣмъ мы это видимъ въ герояхъ Шатобріана и

Байрона, Сенанкура и Бенжамена Констана. Требованія нормы, безусловнаго здоровья держались какъ общія мѣста апріорной эстетики, въ особенности у нѣмцевъ, а романъ развивался изъ себя самого, переходя отъ одной темы къ другой, откликаясь на всевозможныя стороны жизни, все чаще и чаще избирая такъ называемыя отрицательныя ея стороны.

Самыя нормальныя, здоровыя основы жизни, напр., любовь и супружество, трактовались то такъ, то этакъ, и каждое десятилѣтіе приносило съ собою извѣстный вкладъ въ общую творческую работу. Анализъ чувствъ, отношеній и нравовъ дѣлался все смѣлѣе, и то, что́, на взглядъ строгихъ моралистовъ, было безнравственно, расшатывало извѣстные устои обще-принятыхъ взглядовъ и принциповъ, весьма часто являлось неизбѣжнымъ проявленіемъ запросовъ, въ которыхъ, въ сущности, не было ничего болѣзненнаго и извращеннаго. Но протесты во имя, напр., свободной любви и необходимости измѣнить условія брака — руководящая идея всего перваго періода въ развитіи творчества Жоржъ Зандъ—при ея горячности, экзальтаціи и неизбѣжной тенденціозности — могли вести, и дѣйствительно вели, къ извѣстнымъ, менѣе здоровымъ настроеніямъ.

Для насъ, въ вопросѣ эволюціи художественнаго романа—важенъ не этотъ элементъ, а то: въ какой степени всякая односторонность, всякая тенденція, протестъ, адвокатская защита или прокурорское обличеніе, какихъ держались авторы, мѣшали болѣе широкому, а стало-быть, и здоровому отношенію романиста къ жизни.

Тѣ обширныя, яркія и многообразныя картины современныхъ имъ нравовъ, злоупотребленій, общественныхъ и частныхъ пороковъ, съ изображеніемъ лицъ и характеровъ, какіе мы находимъ у Бальзака, у Диккенса, у Теккерея, т.-е. у трехъ крупнѣйшихъ талан-

товъ, которымъ романъ XIX столѣтія во второй его четверти обязанъ окончательнымъ поворотомъ къ реальному творчеству—не останавливались вовсе въ выборѣ содержанія, на требованіяхъ того, чтó моралисты-теоретики называютъ нравственно-чистымъ.

Сатира и юморъ.

И тутъ является вопросъ о сатирическомъ элементѣ въ повѣствовательной литературѣ. Теоретики склонны смотрѣть на сатиру, какъ на такую область изображенія, въ которой все ненормальное, порочное, злое и безобразное очищается въ горнилѣ внутренняго «я» самого автора. Поэтому сатирическое изображеніе такіе теоретики и считаютъ болѣе моральнымъ, чѣмъ пріемъ объективный, какъ бы безстрастный: когда авторъ не позволяетъ себѣ давать то или иное умышленное освѣщеніе изображаемой жизни, произносить приговоры надъ дѣйствующими лицами, дѣлая ихъ смѣшными или проявляя свое нравственное чувство въ особенномъ тонѣ воспроизведенія. А на самомъ-то дѣлѣ мы видимъ, что въ романѣ XIX-го столѣтія элементъ сатиры и юмора (который всего больше является у такихъ писателей, какъ Диккенсъ и Теккерей) самъ по себѣ вовсе не способствовалъ большему развитію художественности. Умышленное сатирическое освѣщеніе становилось все рѣже, уступая мѣсто болѣе серьезному тону. Юморъ англичанъ держался гораздо дольше и даже въ извѣстной степени способствовалъ успѣху отдѣльныхъ произведеній. Но и онъ, въ нашихъ глазахъ, только особаго рода освѣщеніе, придаваемое лицамъ и подробностямъ разсказа. Въ большомъ количествѣ онъ дѣлался уже ненужнымъ, мѣшающимъ придаткомъ, даже у такихъ талантовъ, какъ Диккенсъ. Истинная побѣда реальнаго романа заключалась не въ сатирическихъ пріемахъ, не въ особенностяхъ юмора, а въ томъ, какъ жизнь и люди были воспроизводимы въ своихъ типическихъ особен-

ностяхъ, съ цѣлью доставить читателю все болѣе и болѣе художественное наслажденіе.

Соціальная тенденція.

Въ романахъ на соціальныя темы, того типа, какой пустилъ въ ходъ въ 40-хъ годахъ Евгеній Сю—явилось преобладающее желаніе увлекать читателя картинами подонковъ общества, изображеніемъ всевозможныхъ тайныхъ интригъ, буржуазнаго бездушія, испорченности высшихъ классовъ. Такія произведенія не были безнравственны сами по себѣ, потому что они изображали общественное зло; но они грѣшили противъ творческой правды въ угоду тенденціозности, они создавали искусственный міръ, который однако все-таки же отвѣчалъ на большую потребность въ читающей публикѣ видѣть реальную правду. Той же потребности отвѣчали и безпощадныя картины дѣйствительности, какія Бальзакъ ввелъ въ свою «Человѣческую комедію». И онъ отдавалъ дань разнымъ крайностямъ своего темперамента и погони за изображеніемъ всякаго рода излишествъ силы и темперамента. Но его творческій талантъ создавалъ органически тамъ, гдѣ болѣе внѣшнее дарованіе какого-нибудь Сю только пользовалось подобіемъ жизни для своихъ болѣе произвольныхъ измышленій романиста съ богатой фантазіей, склоннаго къ революціоннымъ идеямъ той эпохи.

Культурно-историческій интересъ.

Романъ XIX-го столѣтія, дѣлаясь все болѣе и болѣе «культурно-историческимъ», какъ выражаются нѣмецкіе теоретики, тѣмъ самымъ становился болѣе жизненнымъ, а стало-быть, и болѣе нормальнымъ. И вѣковѣчный мотивъ—любовь—сообразно съ этимъ осложнялся и пріобрѣталъ, въ свою очередь, такое же культурно-историческое значеніе, въ формѣ ли исторій, гдѣ извѣстная идея ограничена судьбой и душевнымъ развитіемъ одного лица, или такихъ, гдѣ захватывается цѣлый слой общества.

Въ вопросѣ содержанія романа лица и характеры, съ развитіемъ его въ XIX вѣкѣ, пріобрѣтали все болѣе серьезное значеніе. Но теоретики и тутъ забѣгаютъ впередъ и ставятъ извѣстныя требованія такъ, какъ будто бы дѣло идетъ о какихъ-нибудь математическихъ аксіомахъ. Стоитъ только припомнить: до какой степени литературная критика конца вѣка злоупотребляла терминомъ «типъ»—то въ видѣ чисто индивидуальныхъ біографическихъ исторій, то съ болѣе широкой программой, захватывающей жизнь различныхъ слоевъ и классовъ общества. Лица и характеры.

Характеры въ тѣсномъ смыслѣ, т.-е. разновидности извѣстнаго темперамента, извѣстнаго душевнаго склада,—чѣмъ въ особенности занимался XVIII вѣкъ—въ произведеніяхъ англійскихъ романистовъ, въ творчествѣ Бальзака, Диккенса и Теккерея, въ особенности перваго изъ нихъ, теряли свою исключительную складку и служили многообразію и цѣльности изображенія цѣлой группы, цѣлой полосы жизни. Характеръ переставалъ интересовать самъ по себѣ и дѣлался все больше и больше: или носителемъ извѣстной идеи, или же психическимъ рычагомъ, связаннымъ съ извѣстными душевными испытаніями, съ развитіемъ страсти въ ту или другую сторону. Все чаще и чаще являются творческія задачи, дающія возможность показывать, какъ нравственный конфликтъ, на почвѣ страсти или руководящаго жизненнаго импульса, приводитъ къ тѣмъ или инымъ положеніямъ, дающимъ матеріалъ для творческаго таланта.

Въ психологіи главныхъ дѣйствующихъ лицъ новѣйшій романъ нашелъ центръ тяжести. Идеи и темпераменты замѣнили судьбу. Интересъ читателя переходилъ отъ занимательности фабулы къ внутреннимъ моментамъ. И герои, героини, главныя и второстепенныя лица повѣствованія являются въ своей судьбѣ только

наполовину виновниками ея, а другая половина обусловлена цѣлымъ сцѣпленіемъ обстоятельствъ, вліяній, интересовъ; почему чисто дѣятельная, героическая роль главныхъ лицъ и становится въ романѣ второй половины XIX-го вѣка, болѣе, зависимой отъ среды.

Самые крупные герои превращаются не столько въ носителей опредѣленныхъ двигательныхъ идей, сколько въ характернѣйшее выраженіе расовыхъ, общественныхъ и психическихъ элементовъ. Стоитъ только намъ подумать о такихъ «герояхъ», какъ отецъ Горіо или Грандѐ у Бальзака.

Герои. Исключительный интересъ къ одному дѣйствующему лицу, который вліялъ на біографическій складъ романовъ въ 30-хъ и 40-хъ годахъ, отходитъ на задній планъ, и «приключенія» уступаютъ мѣсто развитію одной какой-нибудь творческой идеи, которая позволяетъ автору дать какъ можно болѣе яркую и многообразную картину уже не индивидуальной, а собирательной психической жизни.

Жизненный матеріалъ. То, что̀ нѣмецкіе теоретики обособляютъ подъ именемъ жизненнаго матеріала (der Stoff), зависитъ прежде всего отъ преобладающихъ настроеній извѣстной эпохи. Матеріалъ былъ всегда одинъ и тотъ же, но только развитіе творчества позволяло дѣлать тотъ или иной выборъ. Въ этомъ смыслѣ романъ, съ тѣхъ поръ, какъ онъ обособился, выдѣлился изъ эпопеи,—пріобрѣлъ гораздо болѣе прочный грунтъ. Въ его содержаніе жизненный матеріалъ сталъ входить прямо, непосредственно, и уже къ 30-мъ годамъ настоящія реальныя темы разработывались одновременно съ переживаніемъ продуктовъ условнаго характера.

Было бы совершенно излишне разсуждать о томъ: какого именно рода жизненный матеріалъ достоинъ для выбора; въ какомъ слѣдуетъ находить настоящій инте-

ресъ: всѣ такія требованія апріорны и нисколько не обязательны, внѣ самой исторіи развитія романа.

Прогрессъ сказывается не въ томъ только, что̀ было выбираемо, какъ жизненный матеріалъ, а въ томъ, какъ этотъ матеріалъ обработывался.

Время и мѣсто.

Точно такъ же и вопросъ о времени и мѣстѣ не разрѣшается какими-нибудь апріорными теоретическими требованіями. Мы видимъ, что художественная правда изображенія поднимается по мѣрѣ того, какъ въ романѣ современная жизнь дѣлается первенствующимъ объектомъ. Никакой талантъ не можетъ уже теперь придать такъ называемому историческому роману художественное значеніе, равное съ произведеніями, въ которыхъ современная жизнь обработывается писателями такого-же таланта.

И только продукты своего времени (въ которыхъ изображаются идеи, чувства, нравы и житейскія осложненія эпохи, когда жилъ самъ авторъ), и могутъ считаться художественно-историческими документами и въ обширномъ, и въ тѣсномъ смыслѣ.

Ходъ дѣйствія.

Остается еще вопросъ о ходѣ дѣйствія, о постройкѣ романа, взятаго какъ послѣдовательное развитіе извѣстной фабулы.

Въ этомъ отношеніи замѣчается, сравнительно съ тѣмъ, что́ мы знаемъ о романахъ XVII и XVIII вв., упрощеніе, которое должно было происходить съ развитіемъ художническаго вкуса и потребности въ болѣе правдивомъ и гармоническомъ творчествѣ. Стоитъ припомнить, что знаменитый романъ Д'Юрфè—«Астрея»—занимаетъ пять томовъ по 1,000 слишкомъ страницъ въ каждомъ, а «Клелія» г-жи Скюдери́—десять томовъ по 600 страницъ, и, сто лѣтъ спустя, въ Англіи, Ричардсонъ разсказалъ свою, въ сущности, весьма несложную исторію «Клариссы Гарловъ» въ семи томахъ, заключающихъ въ себѣ слишкомъ 4,600 страницъ.

Біографическій элементъ.

Біографическій элементъ, завѣщанный роману англійскими романистами XVIII-го столѣтія — подавалъ поводъ къ безчисленнымъ длиннотамъ, даже и у такихъ талантливыхъ писателей, какъ, напр., Стернъ въ его «Тристанъ-Шэнди». И чѣмъ дальше мы идемъ на протяженіи XIX вѣка—тѣмъ больше ходъ дѣйствія освобождается отъ вторженія эпизода, отъ ненужныхъ въ художественномъ смыслѣ осложненій. Даже въ такомъ произведеніи, какъ романъ Манцони «Обрученные»—мы еще находимъ склонность къ эпизодическимъ длиннотамъ.

Эпизоды.

Классическія требованія гармоніи частей, идущія еще отъ Аристотеля—мало выполнялись романистами XIX столѣтія, не исключая и Вальтеръ-Скотта, весьма искуснаго въ постройкѣ своихъ романовъ. Но, по мѣрѣ того, какъ творческія идеи стали все глубже входить въ душевную жизнь современнаго человѣка и въ изображеніи нравовъ преслѣдовался интересъ художественности, а не морализма и не одной внѣшней занимательности—складъ произведеній, въ смыслѣ хода дѣйствія, получалъ другой оттѣнокъ, менѣе искусственный, часто недостаточно гармоническій, но зато болѣе отвѣчающій правдѣ и главнымъ задачамъ всего творческаго замысла.

ЭВОЛЮЦІЯ ПРІЕМОВЪ МАСТЕРСТВА.

Форма. — Примѣры. — Развитіе пріемовъ. — Стоячія рамки. — Тенденція. — Вліяніе психологическихъ темъ. — Форма или содержаніе? — Объективное направленіе. — Трактованіе природы. — Языкъ и пошибъ. — Стиль Шатобріана, Гюго, Готье. — Жоржъ Зандъ и Бальзакъ. — Проспeръ Мериме. — Языкъ Бальзака. — Флоберъ. — Двойное движеніе мастерства. — Ритмъ. — Французскій культъ формы. — Экстенсивное и интенсивное письмо. — Ходъ изображеній. — Раса, культура и темпераментъ. — Междулитературныя сношенія. — Языкъ — продуктъ собирательнаго процесса. — Индивидуализація языка. — Фактура постройки. — Мастерство двухъ корифеевъ романа.

Какіе бы новые жизненные матеріалы ни перерабатывало изящное творчество на пути своего развитія, оно не можетъ иначе дѣйствовать на нашу эстетическую потребность, какъ путемъ извѣстныхъ образовъ, т.-е. формы, въ обширномъ и тѣсномъ смыслѣ. **Форма.** Отрицать это не рѣшится никакой защитникъ подчиненнаго, утилитарнаго значенія искусства. Какъ только въ произведеніи нѣтъ прекрасной формы, такъ оно сейчасъ же будетъ отнесено совсѣмъ къ другой области и потеряетъ возможность воздѣйствія на ту сторону нашей психіи, которая отзывается на красоту. Если въ дѣлѣ содержанія изобрѣтательный талантъ играетъ большую роль, то не меньшее значеніе пріобрѣтаетъ онъ и въ исторіи развитія изящной формы. Мы уже упоминали о томъ: какъ Тэнъ указывалъ, что въ живописи, въ ея рос-

кошный расцвѣтъ, въ Италіи, вся религіозная живопись, представлявшая собою тогда четыре пятыхъ того, чтó писалось въ смыслѣ сюжетовъ, идей, замысловъ,—была повтореніемъ всего какой-нибудь дюжины главныхъ мотивовъ и лицъ, а между тѣмъ въ воспроизведеніи этихъ лицъ и сюжетовъ творческая самобытность постоянно двигалась впередъ по развитію пріемовъ художническаго мастерства.

Поэтому, вовсе не праздный вопросъ: значеніе формы въ дѣлѣ творчества. То, чтò еще Аристотель называлъ «εἶδος»,—по нашему, «образъ» — есть та зиждительная отправная точка, безъ которой немыслимо никакое изящное произведеніе. Новѣйшіе англійскіе «эстеты», въ лицѣ Оскара Уайльда, не затрудняются даже заявлять, что не идея создаетъ форму, а, наоборотъ, она ведетъ къ обобщающей идеѣ. И если несомнѣнно, что форма въ видѣ творческаго образа есть выраженіе потребности въ прекрасномъ и его чувственномъ проявленіи, то еще болѣе умѣстно опредѣлить то коренное соотвѣтствіе, какое существуетъ между формой и содержаніемъ, въ эстетическомъ смыслѣ. И вся исторія развитія творчества (въ томъ числѣ и эволюція художественнаго романа) показываетъ намъ, на многочисленныхъ примѣрахъ, что только тѣ идеи и замыслы обнаруживаютъ себя въ изящной формѣ, которые имѣютъ эстетическій характеръ. Стоитъ намъ бросить взглядъ на эволюцію романа новой эпохи, чтобы убѣдиться какъ завоеванія художническаго мастерства служили яркимъ и наглядннымъ мѣриломъ послѣдовательнаго развитія этого вида эпическаго творчества.

Примѣры. Возьмемъ нѣсколько примѣровъ изъ исторіи всемірной литературы, начиная хотя съ того момента, когда западно-европейскій романъ доработался до художественной формы въ «Донъ-Кихотѣ» Сервантеса. Намѣреніе автора осмѣять маньяковъ рыцарской литературы было

бы недостаточно для созданія художественно-творческаго произведенія, еслибъ эта идея не заключала въ себѣ такого жизненнаго матеріала, который напрашивался на образное воспроизведеніе. И только благодаря таланту, съ какимъ трактованъ этотъ жизненный матеріалъ, получилось всемірно извѣстное и—по-своему—безсмертное произведеніе.

Привлекательность формы въ другомъ родѣ—въ тонѣ интимныхъ записей—дала такому въ сущности несложному житейскому сюжету, какой мы находимъ въ «Векфильдскомъ священникѣ» Гольдсмита, художественное значеніе; а написанное въ еще болѣе субъективномъ тонѣ, съ прибавкою особеннаго британскаго юмора «Сентиментальное путешествіе» Стерна обошло всю Европу — опять-таки благодаря привлекательности своей формы, безъ которой журналъ туриста не вышелъ бы изъ предѣловъ болѣе обыкновенной разсудочной литературы фельетонныхъ замѣтокъ.

Даже когда настроеніе цѣлой генераціи, въ критическіе моменты общественнаго броженія, изображается въ судьбѣ или въ изліяніяхъ героя,—опять-таки новизна пріемовъ и тона, своеобразность языка, его благородство и поэтическій лиризмъ даютъ такимъ произведеніямъ всемірно-литературное значеніе, что̀ мы и видимъ въ «Вертерѣ» Гёте, и въ «Ренэ» Шатобріана, и, въ значительной степени, въ двухъ, хотя и стихотворныхъ поэмахъ, но принадлежащихъ къ области романа—въ «Чайльдъ-Гарольдѣ» и въ «Донъ-Жуанѣ» Байрона.

Точно такъ же, сложность сюжета, то, что̀ называется фабулой, а также обиліе историческихъ фактовъ и подробностей быта минувшихъ эпохъ не могутъ сами по себѣ создать сколько-нибудь цѣльное художественно-литературное произведеніе безъ извѣстнаго мастерства формы, которое, по своему времени, было и ново, и своеобразно—что̀ мы видимъ, наприм., во всей работѣ

романиста такого писателя, какъ Вальтеръ - Скоттъ, который не только самъ завоевалъ себѣ всемірную славу, но и возъимѣлъ сильное вліяніе на извѣстную отрасль повѣствовательной беллетристики—за цѣлую треть XIX-го вѣка. И все то, что́ остается еще для читателя нашихъ дней цѣннаго въ произведеніяхъ шотландскаго романиста—то, конечно, будетъ относиться и къ мастерству обработки, а не къ одному только содержанію.

И протесты во имя какихъ-нибудь нравственныхъ, общественныхъ и политическихъ стремленій и симпатій, заложенные въ тотъ или иной романъ, который въ свое время явился новымъ словомъ, должны необходимо заключать въ себѣ и достоинства формы — будетъ ли это по умѣнью очерчивать лица и характеры, или по описаніямъ природы, по діалогу, по краснорѣчію, съ какимъ авторъ ставитъ и развиваетъ свои темы. Сто́итъ только припомнить два произведенія съ совершенно различнымъ содержаніемъ и тономъ: одно — національно-бытовое, проникнутое патріотическимъ чувствомъ, другое —протестующее во имя бо́льшей свободы брачныхъ отношеній. Это были: «Обрученные» Манцони и «Индіана» Жоржъ Зандъ. Наконецъ, у такихъ корифеевъ романа второй трети нашего вѣка, какъ Диккенсъ, Теккерей, Бальзакъ и Флоберъ—мы видимъ, правда, творческое изобрѣтеніе, огромную наблюдательность, все возрастающее расширеніе предѣловъ романа; но его связь съ жизнью общества находится у нихъ все въ болѣе и болѣе тѣсномъ соотвѣтствіи съ своеобразной формой, безъ которой ни одинъ изъ этихъ романистовъ не пріобрѣлъ бы своей физіономіи, не съумѣлъ бы ввести въ кругъ интересовъ европейскаго читателя всего того, что̀ составило и содержаніе ихъ произведеній.

Развитіе пріемовъ. Форма и связанное съ нею развитіе пріемовъ мастерства доставались человѣческому творчеству до-

вольно туго. Своеобразность, новизна, починъ, освобожденіе отъ традицій, отъ преемственности пріемовъ въ этой области пріобрѣтались сравнительно труднѣе, чѣмъ въ сферѣ содержанія, идей, настроеній, что̀ и показываетъ— въ какой степени важно значеніе формы въ дѣлѣ изящной литературы. Ея недостатки или слишкомъ медленное развитіе новыхъ пріемовъ (болѣе соотвѣтственныхъ и содержанію, и возрастающему развитію публики), накладываютъ руку на цѣлый рядъ произведеній, иногда на протяженіи вѣковъ.

Это видимъ мы и въ исторіи развитія романа, съ его первыхъ шаговъ, на рубежѣ той эпохи, когда античный и христіанскій міры боролись между собою и традиціи античной культуры еще преобладали во всемъ томъ, что̀ относилось къ области художественныхъ воспріятій. Возьмите вы эротическіе романы первыхъ вѣковъ нашей эры: «Дафнисъ и Хлоя», или «Теагенъ и Хариклея» и другіе романы, написанные по тому же типу. Мы, до сихъ поръ, восхищаемся въ нихъ изяществомъ общаго тона, поэтическимъ реализмомъ въ постановкѣ лицъ, множествомъ подробностей психическаго анализа, хотя онъ и сводится къ довольно однообразнымъ мотивамъ. Но всѣ эти романы, гдѣ изображается обыкновенно исторія двухъ любящихъ сердецъ (конечно, въ античномъ, т.-е. болѣе чувственномъ, а не въ идеалистическомъ настроеніи)—вставлены въ извѣстныя стоячія рамки. Авторы ихъ были, безъ сомнѣнія, очень даровитые люди. Мастерство художественныхъ изображеній они обнаруживаютъ и въ языкѣ, и въ оттѣнкахъ психической жизни, и въ описаніяхъ; но они не могли освободиться отъ нѣкоторыхъ традиціонныхъ пріемовъ, которыми, въ то время, писатели привлекали читающую публику. Почти въ каждомъ изъ такихъ романовъ вы найдете непремѣнно подкидышей, разбойничьи набѣги, преслѣдованія, и т. п. То же мы видимъ и въ продолжительный

Стоячія рамки.

періодъ времени, когда всѣ были увлечены рыцарскими романами. И въ нихъ содержаніе болѣе разнообразилось, чѣмъ форма, въ тѣсномъ смыслѣ. Въ ней чувствовалась гораздо сильнѣе традиція, т.-е. подражательный элементъ вмѣстѣ съ постояннымъ желаніемъ дѣйствовать на читателей только въ одномъ направленіи: льстить его привычкѣ къ фантастически-любовнымъ сюжетамъ, сценамъ и размышленіямъ.

И когда на смѣну одной формы являлись другія, какъ, напримѣръ, въ романахъ житейскихъ приключеній, въ особенности «плутовскихъ», то опять-таки изобрѣтательность фабулъ, лицъ и бытовыхъ подробностей приносилась въ жертву рутиннымъ пріемамъ, путемъ которыхъ извѣстная форма романа временно преобладала на литературномъ рынкѣ.

И то, что намъ кажется теперь нарушающимъ ходъ разсказа, невыгоднымъ ни въ истинно-художественномъ смыслѣ, ни даже въ интересахъ внѣшней занимательности, - то, на протяженіи цѣлыхъ десятилѣтій, а иногда и больше, считалось пріемомъ умѣстнымъ, и не потому лишь, что читатели этого требовали, а и потому, что развитіе мастерства было еще настолько несовершенно, что авторы романовъ не умѣли избѣгать такого рода пріемовъ.

Припомните - какъ долго злоупотребляли старинные романисты вторженіемъ отдѣльныхъ эпизодовъ, въ видѣ самостоятельныхъ разсказовъ, которые ничего не имѣютъ общаго съ главнымъ сюжетомъ и ходомъ дѣйствія. Не только въ «Донъ-Кихотѣ», но и въ романѣ, принадлежащемъ уже къ началу XVIII вѣка—въ «Жиль-Блазѣ» Лесажа мы находимъ такой невыгодный и нехудожественный пріемъ въ полномъ развитіи, и понадобился еще не одинъ десятокъ лѣтъ, чтобы романисты окончательно отказались отъ него. А между тѣмъ такой романъ, какъ «Жиль-Блазъ», далъ толчокъ цѣлому

ряду произведеній, гдѣ стали болѣе усиленно и правдиво разработываться нравы эпохи во всѣхъ слояхъ общества.

Въ поискахъ за новыми формами западно-европейскій романъ перепробовалъ цѣлый рядъ пріемовъ, и нѣкоторые изъ нихъ, при всей своей нехудожественности, не мѣшали такимъ сильнымъ захватамъ публики, что намъ — читателямъ XIX вѣка—трудно представить себѣ: какимъ образомъ тогдашній читатель могъ терпѣливо выносить подобные пріемы. Это объясняется не одпимъ интересомъ къ сюжету, хотя главнымъ образомъ авторы дѣйствовали на внутреннее чувство, на сентиментальность тогдашней публики. Творческія способности самыхъ выдающихся изъ романистовъ, прибѣгавшихъ къ такимъ пріемамъ, были, во всякомъ случаѣ, выше въ томъ, что составляетъ содержаніе, чѣмъ въ дѣлѣ формы. Какъ на характерный примѣръ, можно указать на прогремѣвшую въ свое время во всей читающей публикѣ Европы «Клариссу Гарловъ» Ричардсона—опять романъ, по своему духу, тону и расширенію рамокъ душевнаго анализа, считающійся родоначальникомъ цѣлой полосы беллетристики. Ричардсонъ повліялъ, какъ извѣстно, и на Руссо, и на Гёте, и на французскихъ романистовъ, на рубежѣ двухъ столѣтій. Припомнимъ, что исторію борьбы Клариссы Гарловъ съ своимъ соблазнителемъ (которую весьма и весьма можно было бы втиснуть теперь въ повѣсть среднихъ размѣровъ) Ричардсонъ излагаетъ въ видѣ нѣсколькихъ сотъ писемъ, составляющихъ нѣсколько томовъ. Одинъ изъ нѣмецкихъ теоретиковъ романа—упомянутый нами выше—взялъ на себя трудъ высчитать, что вся исторія Клариссы, заключенная въ предѣлахъ романа, занимаетъ менѣе года, а именно 293 дня. Въ этотъ періодъ времени Ловласъ написалъ 153 письма, содержащихъ вмѣстѣ до 1627 страницъ; а Кларисса — 144 письма, имѣющихъ 1467

страницъ. Если высчитать: сколько и ему, и ей приходилось писать за этотъ періодъ времени, то окажется, что ежедневно они должны были писать не менѣе, какъ на двадцать печатныхъ страницъ. Есть письмо въ 72 страницы, другое въ 42 страницы, цѣлыхъ восемь отъ 30 до 40 страницъ и не менѣе 128 отъ 10 до 20 страницъ. Такія несообразности, прямо нелѣпости, такое неправдоподобіе не бросались, однако, въ глаза тогдашней публикѣ, а главнымъ образомъ самому писателю, по-своему весьма даровитому человѣку. Почему? Потому что онъ былъ въ тискахъ уже извѣстной и тогда традиціонной формы, или, по крайней мѣрѣ, не нашелъ въ себѣ достаточно оригинальнаго творческаго таланта, чтобы уложить это въ другую форму, придать нѣкоторое художественное правдоподобіе, сгустить содержаніе путемъ болѣе яркихъ изобразительныхъ пріемовъ.

Такіе вопіющіе недостатки формы поддерживались иногда нестолько отсутствіемъ таланта или духомъ подражанія, подчиненіемъ традиціи и рутинѣ, сколько преобладаніемъ, въ самомъ писателѣ, разныхъ тен-
Тенденція. денцій, преднамѣренности, желанія воспользоваться своимъ беллетристическимъ произведеніемъ для того, чтобы разсуждать въ немъ о всевозможныхъ вопросахъ, что и влекло опять-таки къ цѣлому ряду антихудожественныхъ пріемовъ, къ безчисленнымъ вставкамъ и эпизодамъ уже не въ видѣ отдѣльныхъ занимательныхъ исторій, какъ въ «Донъ-Кихотѣ» или «Жиль-Блазѣ», а для личнаго резонерства, которому форма писемъ очень помогала. Такъ, напр., въ «Новой Элоизѣ» —романѣ всего болѣе похожемъ по формѣ на «Клариссу Гарловъ»—трактуется о цѣломъ рядѣ вопросовъ, изъ которыхъ только немногіе имѣютъ прямое отношеніе къ судьбѣ и чувствамъ героевъ. Опять-таки одинъ нѣмецъ, преподаватель французскаго языка и литера-

туры, нѣкій докторъ Ламбекъ, въ 1874 г. подробно обслѣдовалъ какое количество такихъ отступленій, тенденціозно - резонерскаго свойства, или описательнаго (большею частью сторонняго сюжету), находимъ мы въ знаменитомъ романѣ женевскаго гражданина. Въ первой части, въ письмѣ 35 говорится о ревности, въ 46-мъ—о моральной разницѣ между полами; въ 48-мъ—разсужденіе о французской и итальянской музыкѣ; въ 57-мъ — о дуэли; въ 62-мъ — о дворянствѣ. Во второй части: письмо 14-е — о ложной дружбѣ и о тонѣ модныхъ разговоровъ; 15-е—критика предыдущаго письма; 16-е—гдѣ и какъ слѣдуетъ изучать среду; 17-е—трудности изученія свѣта; 21-е—портретъ парижанки; 23-е—критическое описаніе парижской оперы. Третья часть: письмо 18-е—опроверженіе софизмовъ, оправдывающихъ супружескую невѣрность; 21-е—защита самоубійства въ письмѣ возлюбленнаго Юліи къ милорду Эдуарду; 22-е—отвѣтъ милорда Эдуарда, опровергающаго доводы своего корреспондента. Четвертая часть: письмо 9-е—о манерной вѣжливости парижанъ; 10-е—размышленіе о прислугѣ; 11-е—о роскоши и странномъ вкусѣ въ отдѣлкѣ садовъ богатыхъ людей и взглядъ на китайскіе сады. Пятая часть: письмо 2-е — критика роскоши и тщеславія и взглядъ на почтеніе къ старости; письмо 3-е—критика тогдашняго воспитанія дѣтей. Шестая часть: письмо 5-е—о характерѣ, нравахъ и вкусахъ жителей Женевы; письмо 6-е—о молитвѣ и свободѣ; письмо 8-е—о сладости желаній и прелести иллюзій; письмо 13-е—картина нѣжной дружбы и душевной горечи.

И болѣе ста лѣтъ послѣ появленія обоихъ знаменитыхъ романовъ XVIII столѣтія, несовершенство формы часто мѣшало и мѣшаетъ художественному достоинству произведеній; но требованія публики измѣнились и нельзя уже такъ безнаказанно попирать эстетическое соотвѣтствіе между идеей и ея проявленіемъ.

Вліяніе психологическихъ темъ.

Психологическій романъ, съ конца XVIII столѣтія, являясь движеніемъ впередъ въ смыслѣ душевнаго содержанія (стоитъ только припомнить «Вертера», «Ренэ» и въ особенности «Обермана» Сенанкура) поддерживалъ относительную слабость формы и представлялъ собою въ этомъ отношеніи извѣстнаго рода регрессъ, сравнительно съ стремленіемъ къ формѣ, объективнаго характера, какъ въ историческомъ романѣ, такъ и изъ современной жизни.

Историко-бытовой романъ доставлялъ довольно большой просторъ условному трактованію и лицъ, и событій, и подробностей быта, но, съ другой стороны, эта отрасль художественнаго бытописанія развивала и мастерство разсказа, увеличивала красочную палитру, пріучала къ разнообразію описательныхъ пріемовъ, діалоговъ и характеристикъ. Если мы ограничимся только анализомъ развитія пріемовъ болѣе объективнаго мастерства въ историческомъ романѣ отъ Вальтера-Скотта — проходя черезъ Виктора Гюго, Бульвера, Манцони, Гверацци, Дюма-отца—мы увидимъ, что все цѣнное, что̀ остается и до сихъ поръ въ самыхъ лучшихъ повѣствовательныхъ произведеніяхъ этого рода, по новизнѣ содержанія, знанію быта, психическому анализу, картинамъ бытовой жизни и природы, останется вкладомъ и въ общую исторію развитія романа новой эпохи, благодаря гораздо большему соотвѣтствію между содержаніемъ и формой.

Форма или содержаніе?

То, что̀ часто относится къ вопросу о выработкѣ мастерства художественной формы—въ сущности было только стадіей въ эволюціи содержанія. Такъ, напр., очень мало у насъ извѣстный реалистъ конца XVIII и начала XIX стол. Рестифъ-де-ля-Бретоннъ, можетъ считаться предшественникомъ многихъ современныхъ «натуралистовъ». Въ его многотомныхъ реалистическихъ исторіяхъ, въ родѣ, напр., «Le paysan perverti» и др., мы

находимъ обстоятельнѣйшее описаніе нравовъ его эпохи и всевозможныхъ сторонъ городской жизни; но тутъ побѣда художественности — самая незначительная. Все это гораздо больше сырой матеріалъ, чѣмъ что-либо творчески обработанное.

Объективное направленіе.

На протяженіи цѣлаго столѣтія, съ конца прошлаго вѣка до послѣдней трети нынѣшняго, эволюція романа въ сторону объективную была въ западныхъ литературахъ несомнѣнно связана съ возрастающими успѣхами художественной формы. Это въ разной степени относится и къ англійскимъ романистамъ прошлаго столѣтія—Фильдингу, Гольдсмиту, и къ самымъ крупнымъ писателямъ XIX вѣка: Манцони (если на него посмотрѣть только какъ на художественно-бытового романиста), Бульверу, Диккенсу, Теккерею, испанской писательницѣ Фернанъ-Кавальеро; къ французамъ: Стэндалю, Мериме, Шарлю Бернару, Бальзаку, Флоберу.

Трактованіе природы.

Мы уже указывали (въ той главѣ, гдѣ показывается развитіе философско-эстетическихъ и литературно-критическихъ идей за цѣлое столѣтіе) — какъ человѣчество, въ лицѣ своихъ поэтовъ и художественныхъ прозаиковъ—туго поддавалось потребности дѣлать природу предметомъ эстетическихъ созерцаній. Не говоря уже о гомерическихъ поэмахъ и вообще произведеніяхъ античной литературы,—и въ тѣхъ греческихъ романахъ начала христіанской эры, гдѣ мы находимъ уже значительное развитіе художественныхъ замысловъ и пріемовъ—природа совсѣмъ не играетъ той эстетической роли, какую она пріобрѣла для писателей и публики XIX столѣтія. Древніе смотрѣли на нее утилитарно; если восхищались, то больше ея благодѣтельностью, а не красотой. И даже эпоха Возрожденія, которая, въ сущности, была возвращеніемъ къ античнымъ идеаламъ, ничего не прибавила по этой части. То же видимъ мы и въ романахъ XVII вѣка, въ

которыхъ, по замысламъ и выполненію, мы находимъ значительное движеніе впередъ, когда уже были написаны произведенія, считающіяся предшественниками различныхъ отраслей романа XIX вѣка. Только у Жанъ-Жака Руссо, а потомъ у его почитателя Бернардена-де-Сенъ-Пьера, появляются описательныя изображенія природы съ настроеніемъ, какое не было извѣстно ни древнимъ, ни людямъ Ренессанса. И эти мотивы требовали новизны пріемовъ, т.-е. дальнѣйшаго развитія формы. Такія описанія, сначала носящія сентиментально-этическій оттѣнокъ, получаютъ у Шатобріана гораздо бо́льшую поэтическую красоту и образность. И можно прямо сказать, что отъ автора «Ренэ» идетъ и дальнѣйшая манера французскихъ романистовъ, вплоть до Флобера, переходя главнымъ образомъ черезъ Жоржъ Зандъ. Параллельно съ этимъ, и въ другихъ западныхъ литературахъ: въ итальянской въ лицѣ Манцони, въ нѣмецкой у Ауэрбаха и въ польской у Мицкевича (въ его «Панѣ Тадеушѣ») мы видимъ, какъ чувство природы дѣлается все сильнѣе и сильнѣе, источникомъ эстетическихъ созерцаній, входитъ въ художественную экономію романа и, къ концу вѣка, пріобрѣтаетъ значеніе необходимаго элемента изящнаго изображенія.

Языкъ и пошибъ.

То, что́ составляетъ языкъ, стиль, «пошибъ» или— какъ въ новѣйшее время французы выражаются — l'écriture—«письмо»—представляетъ собою также, на протяженіи цѣлаго вѣка, непрестанное и характерное развитіе. Языкъ, самъ по себѣ служившій еще въ романахъ XVII и отчасти XVIII столѣтія болѣе средствомъ, орудіемъ—но обращается въ цѣль усиленныхъ художническихъ заботъ, проявляетъ ярче и многостороннѣе творческую организацію писателей, дѣлается гибче, пріобрѣтаетъ все возрастающее богатство словъ, выраженій, оборотовъ, разнообразитъ свой тонъ, колоритъ,

становится, наконецъ, для нѣкоторыхъ группъ писателей предметомъ исключительнаго поклоненія, возводится ими въ альфу и омегу словеснаго творчества.

Тотъ языкъ, какимъ литературная Европа XIX вѣка стала писать, есть коллективное достояніе, выработанное цѣлымъ рядомъ даровитыхъ беллетристовъ, въ томъ числѣ и создателями романа новой эпохи. Проза Вольтера, Дидро и Руссо, языкъ Гёте и Гольдсмита, Стерна, Шатобріана, госпожи Сталь, Сенанкура, Вальтеръ-Скотта, Манцони, Виктора Гюго, Стэндаля, Жоржъ Зандъ, Мериме, Бальзака, Диккенса, Теккерея, вмѣстѣ съ нѣкоторыми, самыми выдающимися нѣмецкими беллетристами, отъ романтиковъ начала вѣка—дали возможность крупнѣйшимъ талантамъ второй половины XIX стол., и среди нихъ такому мастеру художественно-литературнаго языка въ прозѣ, какъ Флоберъ, доработаться до высокаго мастерства. Флоберъ, какъ извѣстно, принадлежалъ къ исключительнымъ поклонникамъ словесной формы и повторялъ безпрестанно свои парадоксальныя изреченія, что все сводится къ благозвучію языка, къ «сочетанію существительнаго съ прилагательнымъ». Этотъ культъ художественнаго стиля развился всего сильнѣе во Франціи и нигдѣ не создавалъ такихъ фанатиковъ формы, какъ въ этой странѣ, какъ въ школѣ описательныхъ виртуозовъ, корифеями которой были, во-первыхъ, Теофиль Готье, (въ критикѣ Ип. Тэнъ), а затѣмъ Бодлэръ и наконецъ Флоберъ.

Но всѣ они считами своими первоучителями Шатобріана и Виктора Гюго. И дѣйствительно, и тотъ, и другой были создателями своего стиля: одинъ—исключительно въ прозѣ, другой — въ стихахъ и въ прозѣ.

Иностранцамъ трудно судить объ эволюціи стиля совершенно такъ, какъ своимъ критикамъ. Вотъ почему мы приведемъ здѣсь мнѣніе такого знающаго судьи, какъ Эмиль Фаге, болѣе выдающійся изъ современ-

ныхъ парижскихъ профессоровъ-критиковъ. Онъ спеціально обсуждаетъ стиль, писательскую манеру и Шатобріана, и Виктора Гюго, и Готье — въ той серіи своихъ этюдовъ, которая вышла въ 1893 г.: «XIX-ème siècle, études littéraires» — и до сихъ поръ пользуется значительнымъ успѣхомъ и во Франціи, и внѣ ея. Фаге находитъ, что у Шатобріана, какъ у писателя-стилиста, цѣлыхъ четыре послѣдовательныхъ манеры. Въ началѣ его слогъ нѣсколько затрудненъ и спутанъ, какъ, напр., въ знаменитой книгѣ «Essai sur la révolution»; потомъ въ стилѣ его является уже настоящій Шатобріанъ—въ «Les Natchez», въ «René», въ «Atala», въ «Геніи христіанства» и въ «Itinéraire». Въ «Martyrs» языкъ Шатобріана дѣлается, при томъ же богатствѣ и благородствѣ тона, болѣе напряженнымъ и изысканнымъ, и наконецъ въ его «Мемуарахъ» онъ становится гораздо менѣе ровнымъ и кое-гдѣ отзывается упадкомъ писательскихъ силъ. То, что называютъ обыкновенно «le style de Chateaubriand» — стиль второй манеры: въ немъ есть и блескъ, и гармонія—два его отличительныя свойства. Достигаетъ онъ своихъ эффектовъ почти вездѣ главнымъ пріемомъ, заключающимся въ томъ, что онъ выдвигаетъ на первый планъ какую-нибудь характерную подробность, вмѣстѣ съ умѣньемъ группировать извѣстную сцену и давать ей подходящую рамку. Своихъ современниковъ онъ поражалъ искусствомъ дѣлать сравненія: они не только были новы для своего времени, но состояли и въ выраженіи его индивидуальныхъ характерныхъ мыслей, а не въ однихъ только стилистическихъ упражненіяхъ. Впервые французская проза, подъ перомъ Шатобріана, получила и такое творческое обиліе, то, что французы называютъ le nombre, т.-е. умѣнье представить извѣстную мысль или образъ въ полной, звучной, уравновѣшенной формѣ, и притомъ въ области болѣе художественной—въ белле-

Стиль Шатобріана. Гюго и Готье.

тристикѣ, а не такъ, какъ прежде—въ одномъ только краснорѣчіи, что̀ было свойственно и Боссюэту, а между древними—Цицерону и Платону. Онъ же первый обладалъ талантомъ настраивать читателей въ униссонъ съ своимъ собственнымъ настроеніемъ, достигая полной гармоніи между замысломъ писателя и воспріятіями тѣхъ, кто его читаетъ. Совокупность всѣхъ этихъ особенностей писательскаго мастерства, и помимо содержанія, дала Шатобріану такое мѣсто въ исторіи французскаго литературнаго творчества и мастерства, на рубежѣ двухъ столѣтій.

У Виктора Гюго—прирожденнаго поэта-стихотворца—стиль, и въ стихахъ, и въ прозѣ (но въ особенности въ стихахъ) сдѣлался самымъ главнымъ мѣриломъ его даровитости и рычагомъ для писательскихъ успѣховъ.

Фагѐ прямо говоритъ: стихъ Гюго произвелъ просто-на-просто революцію во французскомъ языкѣ—и находитъ, что онъ оригинальнѣе, чѣмъ стиль Ламартина, Виньи, Шатобріана, Руссо, Севиньѐ, Расина. Главная сила и самое прочное обаяніе этого языка заключались въ томъ, что онъ облекалъ собою громадное количество новыхъ образовъ, и эти образы Гюго не бралъ, какъ готовыя, холодныя метафоры, а извлекалъ ихъ изъ своихъ художническихъ эмоцій. И все, что̀ онъ пріобрѣталъ въ смыслѣ языка, какъ стихотворецъ, отражалось и на его прозѣ; но многое, что́ въ стихотворныхъ произведеніяхъ до сихъ поръ составляетъ ихъ прелесть, силу, блескъ и сочность—является въ прозѣ болѣе напряженнымъ, слишкомъ намѣреннымъ, переполненнымъ часто негармоническимъ обиліемъ метафоръ и образныхъ выраженій. Но и прозаическій языкъ Виктора Гюго остался для писателей съ культомъ формы высокимъ образцомъ вплоть до генераціи, къ которой принадлежалъ и Флоберъ.

Такое же преклоненіе передъ нимъ выказывалъ

всегда и Теофиль Готье, который, въ свою очередь, сдѣлался учителемъ для предвѣстника современныхъ «декадентовъ» —Бодлэра. Эмиль Фаге, приводя—въ той главкѣ, гдѣ онъ занимается стилемъ Готье — знаменитыя хвастливыя слова Бальзака: «Il n'y a que Gauthier, Hugo et moi, qui sachions la langue» — находитъ, что третье имя въ этой троицѣ излишне, такъ какъ стиль Бальзака, ни подъ какимъ видомъ, нельзя поставить наравнѣ съ языкомъ первыхъ двухъ. Но несомнѣнно, по мнѣнію Фаге—Готье изъ всѣхъ французовъ XIX вѣка всего лучше владѣлъ языкомъ, составленнымъ искусственно, компилятивно, при огромной способности къ схватыванію всѣхъ особенностей чужого стиля, къ обогащенію своей стилистической манеры роскошнымъ запасомъ словъ, выраженій, образовъ, сравненій, красочныхъ эффектовъ. Французскій критикъ находитъ даже, что лексиконъ словъ Готье едва ли не богаче еще, чѣмъ у Гюго. Онъ однимъ изъ первыхъ сталъ вводить такое количество всякихъ техническихъ терминовъ, заимствованныхъ отовсюду: изъ зодчества, археологіи, ювелирнаго дѣла, геральдики. И притомъ языкъ его, во всемъ лучшемъ, что онъ написалъ—замѣчательной гибкости, иногда остроты, описательной точности и яркаго рельефа. Въ лучшемъ его романѣ «Le capitaine Fracasse» впервые появились такія детальныя художественныя описанія, которыя точно затѣмъ сдѣланы, чтобы опровергнуть мнѣніе тѣхъ теоретиковъ искусства XVIII вѣка, которые, какъ Лессингъ, доказывали, что поэзія не должна вмѣшиваться не въ свое дѣло и соперничать съ живописью. Но рядомъ съ этимъ Фаге находитъ, что его стиль иногда томителенъ вслѣдствіе изысканности и излишней пестроты. Готье вдавался все больше и больше въ склонность къ поддѣлкѣ, къ тому, что называется по-французски, «le pastiche». Въ обоихъ его романахъ: «Le capitaine Fracasse» и «M-lle de Maupin»,

разговоры ведутся въ этомъ подражательномъ стилѣ, который долженъ напоминать языкъ французовъ эпохи Людовика XIII. Вотъ почему такой осторожный критикъ, какъ Фаге—не затрудняется въ заключительной главкѣ высказать о Готье такое безпощадное мнѣніе: «Думаю, что онъ весь погибнетъ, т.-е. что настало уже время, когда и стиль Готье, при всѣхъ его необыкновенныхъ изобразительныхъ рессурсахъ, пересталъ окончательно производить свое обаяніе».

«Онъ былъ—заканчиваетъ Фаге—любознательный знатокъ, антикварщикъ, и самъ сдѣлается своего рода интереснымъ курьезомъ».

Писатели почти одной и той же эпохи, какъ Жоржъ Зандъ, Бальзакъ, Мериме, Диккенсъ, Теккерей, нѣмецкіе романисты отъ 30-хъ до 60-хъ годовъ, итальянскіе и испанскіе прозаики того же періода—отличаются каждый своеобразной манерой письма, происходящей отъ особенностей всего творческаго склада натуры. Но судить объ этомъ мы, русскіе, можемъ съ шансами на вѣрность оцѣнки, только когда дѣло идетъ о французскихъ писателяхъ. Французскій языкъ сталъ наполовину нашимъ собственнымъ, и складъ французскаго ума дѣлаетъ его болѣе склоннымъ къ общечеловѣческимъ пріемамъ. Французскому писателю, при той же вообще даровитости, національныя особенности мѣшаютъ менѣе, чѣмъ англичанину, нѣмцу, итальянцу или испанцу. Вотъ почему въ дѣлѣ мастерства формы французскіе писатели, въ области романа, и получили такую неоспоримую всемірную извѣстность. Сопоставимъ мы талантъ Манцони или Диккенса съ талантомъ Жоржъ Зандъ, Мериме, Бальзака или Флобера и въ дѣлѣ мастерства—первые двое, быть можетъ, сами по себѣ никакъ не ниже, но кругъ ихъ воздѣйствія на общеевропейскую публику различенъ: изъ нихъ едва ли не одинъ только Диккенсъ въ свое время былъ очень популяренъ, кромѣ

Германіи, и въ русской читающей публикѣ. Но обще-европейское его положеніе въ области романа все-таки же нельзя поставить рядомъ съ положеніемъ Жоржъ Зандъ или Бальзака.

Жоржъ-Зандъ и Бальзакъ.

Жоржъ Зандъ на своихъ современниковъ и во Франціи, и внѣ ея, въ особенности въ Россіи, дѣйствовала, помимо содержанія, и обаяніемъ своей писательской манеры, языкомъ, тономъ всего того, что исходило отъ нея самой, или что она заставляла говорить, за себя, своихъ героевъ и героинь. Еслибъ обаяніе ея стиля, съ его тономъ и настроеніемъ, не было такъ велико, то, конечно, она не могла бы взять композиціей, которой, строго говоря, никогда почти не занималась. Теперь вполнѣ достовѣрно извѣстно, что Жоржъ Зандъ обыкновенно не писала плановъ и отправлялась въ путь, сама не зная, куда придетъ. Она шла по стопамъ Жанъ-Жака Руссо и отчасти Шатобріана, какъ авторовъ «Nouvelle Héloïse» и «Les Natchez». Все это ей прощали и безусловно увлекались ея стилемъ, который современники ставили наравнѣ съ самыми высокими образцами французской поэтической прозы. Такой приговоръ теперешніе критики, конечно, не подтвердятъ, въ томъ числѣ и цитированный нами нѣсколько разъ Эмиль Фаге. Жоржъ Зандъ слишкомъ увлекалась своей плодовитостью, не сдерживала себя, не заботилась о соразмѣрности частей, совершенно не была способна сокращать и сосредоточиваться; почти не дѣлала, какъ извѣстно, даже помарокъ въ своихъ тетрадяхъ. Фаге весьма остроумно проводитъ параллель между Мериме и Жоржъ Зандъ, говоря, что Мериме вещь, изъ которой можно было бы сдѣлать большой романъ — превращалъ въ повѣсть или разсказъ, а Жоржъ Зандъ, напротивъ, изъ разсказа дѣлала объемистый романъ. Въ исторіи ея творчества и мастерства мы находимъ произведенія,— какъ, напримѣръ, знаменитый романъ «Лелія»,—напи-

санныя точно упражненія въ стилѣ. Въ другихъ же она ведетъ разсказъ болѣе въ духѣ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, чтó въ особенности ей удается въ ея крестьянскихъ романахъ и повѣстяхъ, какъ «Jeanne» или «Mare au Diable». Въ послѣднюю же треть своей писательской карьеры Жоржъ Зандъ выработала себѣ ровный, пріятный и свѣжій языкъ, гораздо болѣе бѣдный по лексикону, чѣмъ у Виктора Гюго или Теофиля Готье, но производившій на читателей обаяніе чего-то непринужденнаго, жизненнаго и обильнаго.

Ея антиподъ, Просперъ Меримé—котораго, до сихъ поръ, тонкіе любители французской беллетристики ставятъ такъ высоко, не только какъ изобразителя нравовъ, но и какъ писателя-стилиста въ тѣсномъ смыслѣ,— постоянно хлопоталъ о томъ, всего больше чтобы не имѣть индивидуальнаго стиля, писать «какъ всѣ», или, лучше, какъ долженъ выражаться «порядочный человѣкъ» безукоризненнаго свѣтскаго тона. У него какъ бы нѣтъ никакой своей манеры, а между тѣмъ языкъ его—въ сущности—весьма обработанный, сдержанный, въ которомъ чувствуется постоянное желаніе художника: употреблять только самыя простыя, краткія, точныя выраженія, вполнѣ отвѣчающія идеямъ и реальнымъ предметамъ. Онъ не бьется ни изъ-за гармоніи стиля и его музыкальности, ни изъ-за живописнаго богатства отдѣльныхъ словъ и образовъ. Извѣстно, что Просперъ Меримé, знавшій порядочно по-русски, переводившій Гоголя и Тургенева, восхищался нашимъ языкомъ потому именно, что находилъ его чрезвычайно опредѣленнымъ, способнымъ выражать мысли съ мѣткой сжатостью, почему и говорилъ, что хорошо переводить съ русскаго можно только по-латыни. Просперъ Меримé.

Мы уже видѣли по цитатѣ, приведенной выше, что Бальзакъ считалъ себя великимъ стилистомъ. Эта самооцѣнка происходила, вѣроятно, оттого, что онъ чрез- Языкъ Бальзака.

вычайно много заботился о внѣшнемъ мастерствѣ, испещрялъ свои корректуры приписками, любилъ вставлять разсужденія отъ авторскаго лица, пестрилъ столбцы самыми тщательными описаніями или нанизывалъ цѣлые ряды сравненій и метафоръ, весьма часто очень невысокаго пошиба. Въ годы самой большой его популярности все это мало замѣчалось читателями, на которыхъ дѣйствовало разнообразіе сюжетовъ его романовъ, творческая сила, съ какою онъ создавалъ лица, громадное житейское знаніе; а иногда и довольно искусная постройка въ лучшихъ его вещахъ, въ родѣ, напримѣръ: «Eugénie Grandet» или «Cousin Ponce». Но на теперешній взглядъ, Бальзакъ злоупотреблялъ томительными описаніями, въ которыхъ слишкомъ чувствовалось усиліе, и такими же вторженіями авторскаго «я» въ видѣ всякаго рода сентенцій, размышленій и фельетонныхъ обобщеній. Какъ стилиста, въ тѣсномъ смыслѣ, новѣйшая французская критика ставитъ его очень невысоко. Вездѣ, гдѣ онъ только старается «faire du style» и не заставляетъ говорить персонажей изъ буржуазной и народной среды, онъ весьма анти-художественъ, и въ авторскихъ «столбцахъ», и въ языкѣ многихъ своихъ героевъ и героинь, въ особенности изъ большого свѣта. Во всѣхъ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ Бальзакъ старался о своемъ стилѣ: въ авторскихъ размышленіяхъ, характеристикахъ, картинахъ, разсказахъ—онъ, на теперешній вкусъ, стоитъ дѣйствительно невысоко. Въ самыхъ лучшихъ его романахъ попадаются фразы чрезвычайно напыщенныя. Въ такомъ, напримѣръ, реальномъ по замыслу и творчеству произведеніи, какъ «Cousine Bette», вы наталкиваетесь на такого рода фразеологію, какъ въ этой тирадѣ: «La bienfaitrice trempa le pain de l'exile dans l'absinthe des reproches», что̀ было бы подъ стать какому-нибудь разнузданному романтику 20-хъ годовъ. А въ его романахъ на чувствительныя темы, въ родѣ, наприм., когда-то

прогремѣвшаго на всю Европу «Le lys dans la vallée», трудно читателю выбраться изъ цѣлаго лѣса стилистическихъ упражненій, въ которыхъ авторъ весьма неудачно подражаетъ Шатобріану. И только въ поддѣлкахъ подъ какой-нибудь старый языкъ, въ родѣ, наприм., французскаго языка неприличныхъ сказокъ XVI-го вѣка, Бальзакъ достигалъ довольно замѣчательнаго мастерства.

Наконецъ, въ лицѣ Флобера мы имѣемъ, можетъ быть, самый полный типъ романиста - художника (развившаго свой талантъ, въ началѣ второй половины XIX-го вѣка) который остался до смерти фанатикомъ стилистическаго мастерства. Онъ не переставалъ преклоняться передъ Шатобріаномъ и Викторомъ Гюго, какъ своими учителями. Но въ немъ боролись два человѣка. Одинъ — какъ бы прирожденный реалистъ, искавшій всегда художественной правды и полнѣйшаго соотвѣтствія между идеей и формой, т.-е. между образомъ и словомъ. Другой человѣкъ былъ такой же прирожденный лирикъ, воспитавшій себя въ духѣ романтическихъ вкусовъ, мечтаній, настроеній души, предразсудковъ—стало-быть, склонный кь приподнятому стилю, къ яркимъ метафорамъ, ко всему тому, что̀ поднимаетъ чувство и воображеніе надъ банальностями обыденной трезвой жизни. Эта двойственность и сказалась въ стилистическомъ мастерствѣ Флобера. Начиная съ его перваго законченнаго произведенія «Madame Bovary», онъ является какъ строгій реалистъ во множествѣ описаній и характеристикъ; но самого себя онъ вовсе не считалъ «реалистомъ» и къ этому термину относился даже съ презрѣніемъ. Вотъ почему въ такомъ произведеніи, какъ «Salammbo» Флоберъ далъ ходъ своему лирическому романтизму и, оставаясь, по пріемамъ письма, сторонникомъ самаго точнаго изображенія, безпрестанно впадаетъ въ манеру Шатобріана, Виктора Гюго и даже Теофиля Готье. И еще сильнѣе Флоберъ.

лиризмъ Флобера отражается на его стилѣ въ такомъ произведеніи, какъ «Tentation de S-t Antoine», которое онъ задумалъ и началъ писать раньше, чѣмъ «M-me Bovary». Это переживаніе романтизма соединено было у него съ высокимъ художническимъ дилетантствомъ, съ постоянно присущимъ ему стремленіемъ: добиваться не только внѣшняго рельефа и красочныхъ эффектовъ, но и мелодіи языка. Его друзья разсказывали въ печати какъ онъ по цѣлымъ часамъ перечитывалъ собственныя фразы, добиваясь въ нихъ полнаго благозвучія, страдая отъ малѣйшей зацѣпки, отъ повторенія словъ, отъ сближенія созвучій. И совершенно серьезно, съ полнымъ энтузіазмомъ, почти съ фанатизмомъ, онъ любилъ повторять и на старости лѣтъ, что самый великій стихъ французской литературы есть слѣдующій, взятый у Расина: «La fille de Minos et de Pasiphaë».

Томительное исканіе словъ и выраженій, дѣлавшее для него писательскую работу почти мукой, поддерживалось и болѣзненнымъ складомъ его натуры, которая противорѣчила здоровому, полному жизненности внѣшнему виду. Зато все, чтó есть у него самаго замѣчательнаго, въ смыслѣ стилистическаго мастерства, переживетъ очень многое и будетъ служить мѣриломъ для сужденія объ истинныхъ успѣхахъ художественной формы въ дальнѣйшемъ развитіи французскаго и общеевропейскаго романа. Не мудрено поэтому, что Флоберъ такъ односторонне, съ такимъ фанатическимъ пристрастіемъ относился къ своимъ идоламъ и къ тѣмъ, кому онъ не прощалъ отсутствія «художественнаго письма». Ни Стендаль, ни Проспeръ Мериме никогда не вызывали въ немъ поклоненія, какъ стилисты. Извѣстна подробность, какъ, разъ, Тургеневъ, ставившій очень высоко повѣсти Мериме, попросилъ Флобера объяснить ему — почему тотъ находитъ плохими фразы изъ «Colomba». И Флоберъ сталъ ему подчеркивать повтореніе

мѣстоименій и выраженія, взятыя изъ обыкновеннаго ходячаго языка. Въ этой малой симпатіи заключалась и разница натуръ. Стендаль и Мериме́ были люди разсудочные, сухо-чувственные, а Флоберъ жилъ и умеръ неисправимымъ юношей - энтузіастомъ романтическаго склада, несмотря на то, что онъ своей «Madame Bovary» утвердилъ одну изъ самыхъ крупныхъ вѣхъ такъ называемаго «реальнаго» романа въ Европѣ.

Въ развитіи писательскаго мастерства мы замѣчаемъ двойное движеніе: отъ общаго къ частному и отъ частнаго къ общему. **Двойное движеніе мастерства.**

Ко второму относится все бо̀льшая и бо́льшая разработка подробностей изобразительнаго характера (какую мы видимъ въ описательномъ романѣ XIX-го вѣка, вмѣстѣ съ обиліемъ діалоговъ) и все большій захватъ психологическаго анализа съ такой же отдѣлкой эпизодовъ, подробностей, біографій дѣйствующихъ лицъ. Это есть какъ бы индуктивный ходъ литературнаго мастерства. Движеніе же отъ общаго къ частному проявляется прежде всего въ композиціи, въ постройкѣ, въ сосредоточеніи сюжетовъ, въ интересѣ, который доставляется извѣстнымъ единствомъ впечатлѣнія, въ сгущеніи красокъ и въ преобладаніи объективнаго тона надъ субъективнымъ, что̀, въ особенности, сказалось въ манерѣ нѣкоторыхъ повѣствовательныхъ беллетристовъ: во Франціи у Проспера Мериме́, въ англо-американской литературѣ у Эдгара По.

Въ дѣлѣ «письма», стиля, не малую роль играетъ, для болѣе развитой читающей публики, ритмъ художественной прозы, ея теченіе, складъ отдѣльныхъ фразъ, періоды. Въ этомъ смыслѣ эволюція проявляется въ томъ, что между содержаніемъ—мыслями, чувствами, настроеніями, напряженіями воли — и формой, т.-е. въ нашемъ случаѣ ритмомъ въ тѣсномъ смыслѣ, замѣ- **Ритмъ.**

чается все большее и большее соотношеніе. То, что̀ досталось по традиціи: разные декламаторскіе и ораторскіе пріемы—уступаютъ, все чаще и чаще, мѣсто такимъ «акцентамъ», такому движенію фразы, опять-таки такому ритму, которые вызваны болѣе искренними настроеніями, индивидуальными мыслями, индивидуальными чувствами. Вотъ почему въ прозѣ беллетристическихъ произведеній и замѣчается чередованіе разныхъ тоновъ или «ладовъ», какъ говорятъ музыканты. Все, что̀ отзывается декламаціей, ораторскимъ пріемомъ или резонерскимъ элементомъ, то, по существу своему, мѣшаетъ художественному развитію повѣствовательнаго ритма.

Французскій культъ формы.

Можно безъ преувеличенія сказать, что ни въ одной западно-европейской литературѣ, въ области романа, не встрѣчалось такой постепенной заботы о языкѣ и его особенностяхъ, какъ во французской, что̀ и подтверждается всѣми предыдущими указаніями. Отъ Шатобріана до Флобера включительно французскій романъ былъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, исторіей развитія художественнаго языка, который обогащался разными новыми психическими элементами, стремясь достигнуть—какъ высшей цѣли—полнаго артистическаго соотвѣтствія между содержаніемъ и формой.

Въ этомъ огромномъ собирательномъ процессѣ способъ работы игралъ, конечно, значительную роль. Мы не станемъ повторять здѣсь все то, что̀ уже приводили объ особенностяхъ писательской работы того или иного выдающагося таланта. Изъ цѣлаго ряда несомнѣнныхъ біографическихъ фактовъ, изъ оцѣнокъ критики, изъ сопоставленій и сличеній различныхъ манеръ и стилей вытекаетъ, какъ намъ кажется, возможность установить такой выводъ: художественное письмо, по своей выработкѣ, можетъ

Экстенсивное и интенсивное письмо.

быть или интенсивное, или экстенсивное. Примѣромъ второго всего лучше является многолѣтняя и плодовитая работа Жоржъ Зандъ. Чуть не съ дѣтства писала

она всегда легко, какъ бы набѣло, безъ всякихъ усилій, находя въ себѣ постоянные рессурсы плавнаго, часто колоритнаго, благозвучнаго и гармоническаго стиля. До самыхъ высшихъ образцовъ его она доработалась какъ бы незамѣтно, путемъ не сосредоточенной, усиленной, интенсивной работы, а постепеннымъ наслоеніемъ пріемовъ, практикой своей творческой жизни. Образцомъ же интенсивнаго, болѣе умышленнаго и усиленнаго писательскаго мастерства является чисто-мученическая литературная жизнь Флобера. Ему чего-то какъ бы недоставало для того, чтобы писать свободно, легко, безъ напряженія; онъ выдавливалъ изъ себя свой стиль, отыскивалъ слова, перечитывалъ цѣлые томы для какой-нибудь одной страницы, подвергалъ фонетическому и грамматическому анализу отдѣльныя слова и выраженія, прежде чѣмъ успокоивался на той или иной фразѣ. И все то, что можно сказать о выработкѣ мастерства у другихъ западно-европейскихъ писателей—гдѣ-бы они ни были—не только отъ Шатобріана, но даже отъ Руссо и Гёте, проходя черезъ выдающіеся таланты Англіи, Германіи, Италіи, Испаніи—принадлежитъ, по своему типу, къ одной изъ такихъ системъ работы.

Ходъ изображеній.

Прогрессирующее движеніе видимъ мы въ развивающемся мастерствѣ, будетъ ли то въ описательномъ или въ чисто психическомъ родѣ. И тутъ движеніе это происходитъ въ направленіи отъ общихъ признаковъ къ частнымъ, отъ субъективно-моральныхъ опредѣленій къ конкретнымъ, къ красочнымъ, предметнымъ, объективнымъ. Можно было бы подтвердить это цѣлымъ рядомъ примѣровъ, показывающихъ, что и въ исторіи развитія мастерства происходитъ процессъ отъ субъективизма къ объективному изображенію, если имѣть въ виду самыя главныя генетическія черты всей эволюціи европейскаго романа новой эпохи.

Раса, культура и темпераментъ. Въ заключеніе скажемъ, что особенностямъ формы, въ ея различныхъ развѣтвленіяхъ и оттѣнкахъ, отвѣчаетъ различіе расовыхъ темпераментовъ и характерныя черты культуры. И тутъ главный вопросъ не въ томъ только (какъ до сихъ поръ полагаютъ нѣкоторые слишкомъ вѣрные ученики Тэна)—чтобы по произведеніямъ, по содержанію и по формѣ опредѣлять отдѣльную расу, эпоху и личный характеръ писателя, а въ томъ, чтобы изслѣдовать—въ какой степени національныя и другія свойства писателя мѣшали или способствовали развитію его художническихъ силъ и пріемовъ.

Одно остается несомнѣннымъ: принадлежность писателя къ извѣстной расѣ и національности придаетъ всегда его художническому мастерству своеобразный оттѣнокъ. И если свести это къ извѣстной скалѣ оттѣнковъ, то окажется (на что мы намекали раньше), что французы, болѣе другихъ западныхъ европейцевъ, успѣли освободиться отъ вліянія узко-національной бытовой почвы, чѣмъ это мы видимъ у англичанъ, у нѣмцевъ, итальянцевъ, испанцевъ или поляковъ. Надъ выработкой своей писательской манеры французскіе романисты потрудились, быть можетъ, больше, чѣмъ въ какой-либо другой національной литературѣ; но въ ихъ манерѣ нѣтъ такого специфическаго тона, какой, напр., придаетъ цѣлому ряду талантливыхъ англійскихъ произведеній особенный букетъ: это такъ называемый юморъ — свойство, считающееся, по преимуществу, британскимъ. Нѣкоторые оттѣнки его мы находимъ, однакожъ, и у другихъ европейскихъ народностей. Въ чисто артистическомъ смыслѣ, юморъ, помогающій успѣху произведенія, иногда самъ по себѣ привлекательный или, по крайней мѣрѣ новый и забавный,—часто мѣшаетъ ясности изображенія, не позволяетъ держаться строго-объективнаго художническаго тона. Это все равно

какъ если бы мы смотрѣли на картины природы, на все то, что передъ нами стоитъ или движется, черезъ какое-нибудь цвѣтное стекло—красное, синее, желтое. И въ этомъ смыслѣ у французовъ, въ ихъ мозговой организаціи, повидимому, нѣтъ такихъ придатковъ, которые, составляя, быть можетъ, и привлекательную особенность, все-такиже не позволяютъ писателямъ, и очень большихъ дарованій, отдѣлаться отъ извѣстнаго однообразія въ трактованіи сюжетовъ, лицъ, подробностей быта, картинъ природы, описательной манеры, діалога.

Междулитературныя сношенія играютъ крупную роль въ исторіи развитія писательскаго мастерства, формы, ритма. И тутъ общіе успѣхи, международныя и универсальныя побѣды по выработкѣ языка оказываютъ гораздо болѣе плодотворное вліяніе, чѣмъ усвоеніе себѣ извѣстныхъ чужихъ особенностей, въ родѣ опять-таки англійской юмористической манеры. Междулитературныя сношенія.

Языкъ, какъ орудіе художественнаго изображенія, есть продуктъ коллективной психической дѣятельности, по преимуществу. Ни одинъ писатель, какъ бы онъ ни былъ даровитъ, не можетъ создавать его цѣликомъ, онъ пользуется готовымъ матеріаломъ и его починъ сказывается главнымъ образомъ въ комбинаціяхъ, въ новомъ употребленіи словъ, въ творчествѣ образовъ посредствомъ извѣстныхъ символовъ. Но разные писатели не только одной эпохи, но и различныхъ эпохъ, двигаютъ литературный языкъ каждый по-своему, съ точки зрѣнія богатства и бѣдности оборотовъ и словъ. Уже въ писателяхъ XVII вѣка во Франціи, въ особенности у прозаиковъ, стала замѣчаться разница, почти при одинаковомъ талантѣ: одни богаты словами, другіе—разнообразіемъ оборотовъ; то же видимъ мы и въ романистахъ XIX столѣтія, вплоть до послѣднихъ дней. Обогащеніе лексикона гораздо болѣе дѣло любо- Языкъ—продуктъ собирательнаго процесса.

знательности и извѣстнаго рода ловкости, между тѣмъ какъ измѣненіе размѣровъ рѣчи, ея синтаксиса, употребленіе того или иного ритма требуютъ гораздо бо́льшей творческой способности. А при болѣе детальномъ анализѣ исторіи развитія стиля за извѣстный періодъ, какъ, напр., въ нашемъ случаѣ—за цѣлые полвѣка,—прогрессъ состоитъ въ постоянномъ освобожденіи языка отъ всякаго рода традиціонныхъ трузмовъ, въ его индивидуализаціи.

Индивидуализація языка.

Въ этомъ отношеніи происходитъ движеніе обратное тому, что̀ замѣчается въ творчествѣ вообще, гдѣ субъективизмъ, хотя и не перестаетъ, отъ времени до времени, прорываться, все-таки же—въ общемъ—уступаетъ мѣсто объективному изображенію.

Вмѣстѣ съ тѣмъ постоянно происходило и вліяніе, хотя и не всегда замѣтное, лирики и драмы на стиль повѣствовательной беллетристики. Мы видѣли примѣръ такого вліянія въ исторіи творческаго мастерства Флобера, въ особенности во всемъ томъ, что́ касается языка и стилистической манеры.

Фактура постройки.

Нашъ бѣглый анализъ мы закончимъ указаніемъ на измѣненія въ композиціи, въ фактурѣ романовъ, новеллъ и разсказовъ за первыя двѣ трети XIX вѣка. И здѣсь опять происходитъ борьба субъективизма съ объективными пріемами. И все, что̀ разнообразило творчество формы въ смыслѣ постройки произведенія, относится прямо къ объективной работѣ—въ типахъ этихъ построекъ. На протяженіи нѣсколькихъ десятилѣтій мы видимъ постоянный переходъ отъ исторій единоличнаго характера къ болѣе сложнымъ групповымъ сюжетамъ, обнимающимъ не одну только семейную, но и разныя сферы общественной жизни, вплоть до массовыхъ движеній въ крупные моменты исторіи—ближайшіе и отдаленные. И какъ бы ни были

разнообразны по этой части повѣствовательныя произведенія, принадлежащія къ различнымъ родамъ, видамъ и разновидностямъ—все-таки же ихъ постройка подчиняется извѣстнымъ законамъ развитія; традиціонные пріемы уступаютъ мѣсто новымъ, болѣе своеобразнымъ, а главное—отвѣчающимъ требованіямъ художественной правды, цѣлесообразности и естественности.

Возьмемъ мы, напр., пріемъ обращеній къ читателю, который еще не такъ давно былъ въ большомъ ходу. Съ теченіемъ времени этотъ пріемъ все болѣе и болѣе оставлялся тѣми романистами, кто стремился къ большей художественности воспроизведенія дѣйствительной жизни. Точно такъ же и разсказъ въ тѣсномъ смыслѣ, т.-е. передача событій и разговоровъ отъ одного лица, даже и въ произведеніяхъ, подходящихъ подъ эту рубрику, теряетъ все больше и больше субъективный характеръ. И безъ преувеличенія можно сказать, что возрастающая склонность къ объективному тону измѣнила постепенно весь складъ изложенія беллетристическихъ произведеній.

Подъ этимъ шла борьба между идеями теоретическаго характера, традиціями и вкусами въ два періода, носящихъ не прочныя, но обще-употребительныя наименованія «классицизма» и «романтизма». Въ этомъ смыслѣ творческое мастерство формы двухъ такихъ величинъ въ исторіи романа, какъ Бальзакъ и Флоберъ, можетъ показать органическую связь ихъ стиля, ихъ манеры, склада ихъ романовъ съ обоими теченіями въ развитіи художественной беллетристики: форма у Бальзака является смѣсью субъективнаго резонерства съ пріемами объективнаго изображенія, а въ Флоберѣ художническій реализмъ пропущенъ сквозь строго артистическую работу стилиста, въ которомъ романтикъ и лирикъ стремились, въ то же самое время, къ классическому совершенству, не покидая лирико-романтическаго настроенія.

Мастерство двухъ корифеевъ романа.

МЕЖДУЛИТЕРАТУРНЫЯ ВЛІЯНІЯ.

Народность.—Расовые типы.—Мнѣніе Поснэта.—Главная связь.—Параллель съ наукой и мышленіемъ.—Прямыя вліянія и заимствованія.—Наша задача.—Фазы развитія.—Ростъ романа.—Донъ-Кихотъ.—Вліянія на новый романъ. — Настроенія. — Романтизмъ. — Воздѣйствіе отдѣльныхъ умовъ и талантовъ.—Опредѣленіе вліяній.—Указанія.—Реализмъ изображеній.—Значеніе Гёте.—Шатобріанъ.—Преобладающія вліянія. — Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ.—Назрѣваніе потребности. — Источникъ романтическаго теченія.—Дальнѣйшія вліянія до второй половины вѣка.—Революціонный періодъ у нѣмцевъ.—Нѣмецкій историческій романъ.—Жоржъ-Зандизмъ.—Вліяніе въ дѣлѣ творчества и манеры.—Три романиста.

Разработка главнаго вопроса.—Миграція.—Сравненіе двухъ столѣтій.—Уклоненіе романа отъ художественныхъ задачъ. — Отсутствіе прочнаго мѣрила. — Доказательные примѣры. — Значеніе французовъ. — Особенный строй англійскаго романа.—Нѣмцы.—Крупнѣйшее мѣсто Франціи.

Народность. Здѣсь нельзя обойти вопроса о народности въ литературномъ творчествѣ. Вся исторія европейской культуры показываетъ какъ слагались извѣстные расовые типы и, подъ вліяніемъ историческихъ и бытовыхъ условій мѣстности и климата, проявляли свою душевную жизнь въ созиданіи изящныхъ произведеній, въ различныхъ областяхъ творчества.

Расовые типы. Но эта теорія обособленныхъ расовыхъ типовъ можетъ завести очень далеко. Если держаться ея слишкомъ ревниво, то является неминуемо опасность преувеличивать творческую иниціативу отдѣльной

расы, приписывать ей, исключительно, многое такое, что̀ пришло къ ней извнѣ, что̀ вызвано было вліяніемъ предыдущихъ періодовъ культуры, общеніемъ съ другими расами и національностями.

Вообще, національный вопросъ, по разнымъ примѣсямъ, какими его обыкновенно засариваютъ, въ своемъ узкомъ значеніи, долженъ бы быть устраненъ съ поля обслѣдованія, какое мы имѣемъ въ виду. Но, съ другой стороны, врядъ ли когда-либо существовало изящное творчество, болѣе или менѣе развитое, какъ продуктъ человѣческой группы, которое носило бы на себѣ совершенно общій характеръ и не было бы окрашено въ колоритъ если не національности (въ новѣйшемъ смыслѣ этого слова), то, по крайней мѣрѣ, извѣстной расы, извѣстнаго народнаго общежитія.

Тѣ изслѣдователи изящной литературы, которые, идя по слѣдамъ критиковъ-соціологовъ, не согласны отдѣлять ее отъ всей совокупности культурнаго развитія племени или націи, должны этимъ самымъ придавать большое значеніе національному элементу, такъ какъ они пользуются всѣми особенностями культуры даннаго племени или народа для выясненія тѣснѣйшей связи, существующей между жизнью и художественнымъ творчествомъ. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ, напр., тотъ англійскій ученый Поснэтъ, о книгѣ котораго мы говорили въ главѣ о критикѣ, скептически относятся къ самому слову «литература», находя его, до сихъ поръ, слишкомъ общимъ и неопредѣленнымъ. **Мнѣніе Поснэта.**

«Заключая въ себѣ обобщеніе — говоритъ Поснэтъ о терминѣ «литература»—и въ этомъ смыслѣ вызывая идею абстрактнаго единства, существующаго какъ бы внѣ времени и пространства, слово это ведетъ насъ къ ожиданію единства въ формѣ и духѣ произведеній, когда бы и гдѣ бы они ни появлялись—единства, которое до тѣхъ поръ не кажется намъ лживымъ, пока

мы не приходимъ къ этому заключенію путемъ многочисленныхъ сравненій и контрастовъ» [1]).

Связь между жизнью и творчествомъ, на какую указываетъ здѣсь авторъ, отрицать нельзя; но отсюда еще далеко до того, чтобы признавать исключительное національное значеніе всякаго литературнаго творчества. Въ отдѣльномъ народѣ его поэзія—безъ сомнѣнія—прямой продуктъ его собирательной психической жизни; но она никогда бы не явилась на свѣтъ, еслибъ въ душевной организаціи человѣка не было заложено особой основной способности и потребности, побуждавшихъ его творить въ области красоты.

Главная связь. И въ этомъ смыслѣ, между всѣми отдѣльными изящными литературами различныхъ расъ и народностей есть другая первенствующая связь, заключающая въ себѣ основные элементы психической эволюціи, въ которой проявляются законы, одинаково обязательные и для индуса, и для перса, и для древняго эллина, и для римлянина, и для всѣхъ расъ и народностей новой Европы.

Мы и видимъ, что отдѣльные культурные народы, одинъ послѣ другого, а иногда и одновременно, выполняли свою миссію въ эволюціи художественнаго творчества, и въ другихъ областяхъ прекраснаго, и въ изящной литературѣ. Какъ бы ярко ни было окрашено извѣстное произведеніе въ колоритъ расы или народности, оно поступаетъ, въ свою очередь, какъ составной элементъ, въ общій ходъ развитія, представляетъ собою только фазу въ ростѣ цѣлаго развивающагося организма.

Параллель съ наукой и мышленіемъ. Изслѣдователи изящной литературы, слишкомъ увлеченные соціологическими пріемами, обыкновенно не хотятъ проводить параллели между изящной литературой,

---

[1]) См. «Comparative literature», стр. 7-я.

въ ея развитіи, и возведеніемъ зданія науки и философскаго мышленія; а между тѣмъ параллель эта самая естественная, вытекающая прямо изъ тѣснаго родства между различными сторонами человѣческаго творчества. И въ наукѣ, и въ философіи несомнѣнно существуетъ сродство съ изящной литературой, хотя въ нихъ творчество имѣетъ различные объекты и задачи.

Попробуйте держаться исключительнаго мѣрила національно-соціологическаго характера при изученіи хода развитія точной науки и философіи—чтó же вы получите? Вы должны будете объяснять творческую дѣятельность, сказывающуюся въ гипотезахъ и открытіяхъ, и все новыхъ и новыхъ обобщеніяхъ философскихъ системъ, главнымъ образомъ, особенностями темперамента, быта, экономическихъ и другихъ соціальныхъ условій. Мы знаемъ, что каждое завоеваніе точной науки, каждое новое философское міропониманіе входятъ какъ элементы развитія въ цѣлый процессъ эволюціи научнаго и философскаго мышленія. Расовыя и культурныя особенности могутъ, конечно, влiять на характеръ работъ того или иного научнаго дѣятеля, или мыслителя, на его отношеніе къ дѣйствительности, даже на форму, въ какую онъ выливалъ результаты своей умственной работы; но всего этого недостаточно для того, чтобы придавать наукѣ и философіи по преимуществу расовый или національный оттѣнокъ.

Изящная литература находится, конечно, въ гораздо большей связи съ расовымъ темпераментомъ и культурными особенностями общественнаго склада; но и въ ней мы замѣчаемъ всемірное значеніе извѣстныхъ общихъ психическихъ законовъ, ходъ развитія которыхъ держится за нѣкоторыя основныя потребности и свойства человѣческой души. Еслибъ оно было иначе, тогда не могло бы происходить такого постояннаго взаимодѣйствія, такого обмѣна вліяній, какой

мы замѣчаемъ въ литературномъ творчествѣ различныхъ культурныхъ народовъ.

Прямыя вліянія и заимствованія. Этимъ вопросомъ мы и должны заняться въ настоящей главѣ. Никто не отрицаетъ взаимности междулитературныхъ вліяній. Но эрудиція многихъ спеціалистовъ, въ этомъ дѣлѣ, направлена на болѣе формальную сторону заимствованій, на изслѣдованіе того, какъ извѣстные миѳы, типическія лица, созданныя фантазіей, фабулы, подробности переходили изъ одной устной или письменной поэтической литературы въ другую. Не менѣе важно было бы прослѣдить чередованіе въ исторіи изящной литературы (хотя бы только европейскихъ народовъ) болѣе самобытныхъ творческихъ замысловъ и пріемовъ ихъ художественнаго выполненія. Важно не то только: какое лицо или какой сюжетъ попадали изъ одной литературы въ другую въ видѣ «переживанія», а насколько глубоко и плодотворно было междулитературное вліяніе творчества различныхъ эпохъ, въ тѣхъ или иныхъ національностяхъ.

Никто, напр., не будетъ отрицать всемірнаго значенія творчества древнихъ эллиновъ. Это вліяніе было такъ сильно, что оно, на долгое время, наложило печать на все эстетическое пониманіе культурной Европы. Это и было главной причиной того, что теоретики изящной литературы выработали себѣ когда-то кодексъ безусловныхъ принциповъ и правилъ, превратили область художественной литературы въ нѣчто абстрактное, существующее какъ бы «внѣ времени и пространства», по выраженію цитированнаго нами выше англійскаго ученаго. Но и теперь еще, когда давно рухнули уже всѣ безусловные принципы поэтики, господствовавшіе въ Европѣ съ половины XVII вѣка, на творчество древнихъ грековъ многіе смотрятъ все-таки съ абсолютной точки зрѣнія, а на самыя крупныя произве-

денія античной поэзіи, какъ на нѣчто, представляющее собою образцы недосягаемаго совершенства. Вотъ тутъ-то соціологическій принципъ изслѣдованія и былъ бы всего полезнѣе, для того, чтобы показать зависимость творчества отъ состоянія культуры, а, стало-быть, невозможность какихъ-либо абсолютныхъ приговоровъ—признанія безусловнаго совершенства, хотя бы за самыми прославленными «шедеврами».

Наша задача. Наша задача и заключается въ томъ, чтобы показать: въ какой степени романъ новой эпохи отразилъ на себѣ цѣлый рядъ вліяній, перешедшихъ отъ произведеній древне-греческой литературы, и черезъ эпоху Возрожденія, къ тому моменту, когда международное взаимодѣйствіе сдѣлалось еще сильнѣе и повсемѣстнѣе. Мы не будемъ здѣсь касаться тѣхъ заимствованій, какія происходили въ семьѣ европейскихъ народовъ, создавшихъ средневѣковую поэзію, ни того объединяющаго вліянія, какое произвело христіанство съ его легендами духовно-нравственнаго содержанія. Это предполагается уже достаточно извѣстнымъ, точно такъ же, какъ и роль итальянскихъ писателей, въ періодъ нарожденія южно-европейской повѣствовательной литературы, при появленіи Боккачіо и его новеллъ.

Фазы развитія. Спеціальные труды, какъ по этимъ эпохамъ, такъ и по той полосѣ художественнаго творчества, когда сложился эротическій романъ греческихъ писателей первыхъ вѣковъ христіанства —установили преемственность всѣхъ этихъ фазисовъ развитія, вплоть до самыхъ тонкихъ подробностей, относящихся и къ содержанію, и къ формѣ цѣлаго ряда произведеній. Но для насъ важно то—въ какой степени междулитературныя вліянія, къ началу XIX-го столѣтія, помогали росту романа, какъ отдѣльнаго вида изящной литературы.

Ростъ романа. Эти вліянія не всегда бываютъ плодотворны, и чѣмъ они сильнѣе, тѣмъ больше опасности для литературы

отдѣльной народности: потерять свою самостоятельность. Разобраться во всемъ этомъ дѣлается все труднѣе и труднѣе, по мѣрѣ того, какъ мы приближаемся къ новѣйшей эпохѣ. Прежде, для періода времени въ цѣлыхъ три столѣтія, было легче прослѣдить преобладающее вліяніе какой-нибудь литературы или отдѣльнаго ея рода: такъ было съ Италіей, а одновременно съ нею и съ Испаніей. Но, несмотря на несомнѣнное вліяніе той или иной литературы, нельзя все-таки же утверждать, что, въ отдѣльномъ родѣ или видѣ литературно-художественныхъ продуктовъ, какой-нибудь геніальный писатель или одно его произведеніе наложили печать на все послѣдующее развитіе этого рода или вида, въ нашемъ случаѣ романа.

Донъ-Кихотъ. Такъ, напр., «Донъ-Кихотъ» Сервантеса стоитъ, на протяженіи нѣсколькихъ вѣковъ, какъ творческое произведеніе крупнѣйшихъ достоинствъ; а между тѣмъ оно для главнаго русла, по которому потекло развитіе европейскаго романа XVII-го стол., совсѣмъ не имѣетъ значенія первенствующаго момента. И въ XVII-мъ вѣкѣ, во Франціи, гдѣ романъ занялъ тогда выдающееся положеніе, сравнительно съ другими странами культурной Европы, мы видимъ какъ разъ наоборотъ: въ теченіе цѣлаго полвѣка, отголоски и настроенія, связанные съ эпохой любовно-рыцарскихъ романовъ, между тѣмъ какъ сатирическій замыселъ «Донъ-Кихота» былъ, главнымъ образомъ, направленъ на этого рода литературу.

Въ Англіи, къ XVIII-му вѣку, классическіе вкусы, сдѣлавшіеся обязательными для цѣлой школы, игравшей видную роль, не помѣшали нарожденію и развитію реальнаго бытописанія, окрашеннаго яркимъ національно-бытовымъ колоритомъ.

Вообще можно замѣтить, что принципы классической поэтики, господствовавшіе цѣлыя полтораста лѣтъ, съ половины XVII-го вѣка до начала XIX-го, сравни-

тельно мало вліяли на творческій процессъ развитія новаго романа. Можно даже сказать, что этотъ видъ литературнаго творчества (вопреки тому, чтò дѣлалось въ драмѣ) складывался путемъ собирательной работы, въ которой было гораздо больше свободы и въ выборѣ сюжетовъ, и въ постройкѣ, и въ языкѣ. Вліяніе на новый романъ.

Если держаться извѣстныхъ традиціонно-признанныхъ рубрикъ, то можно, пожалуй, объяснять характеръ творчества даннаго момента исключительно преобладаніемъ тѣхъ или иныхъ общихъ настроеній. Настроенія.

Такое, напр., настроеніе подъ именемъ «романтизма» признается преобладающимъ для цѣлаго періода, съ конца XVIII-го стол. до 30-хъ годовъ слѣдующаго вѣка. Мы уже имѣли случай, во Введеніи, показать, что терминъ «романтизмъ» не можетъ служить правильнымъ мѣриломъ для опредѣленія всѣхъ характерныхъ особенностей отдѣльнаго ли писателя или цѣлаго періода въ развитіи западно-европейскаго романа. И, съ другой стороны, романтизму нельзя давать какой-нибудь исключительной національной окраски.

Ходячее мнѣніе сводится къ тому, что романтическая волна пошла отъ нѣмцевъ; но сами нѣмцы, во второй половинѣ прошлаго вѣка, уже были подготовлены къ новому направленію идей, вкусовъ и стремленій цѣлымъ рядомъ вліяній, вызванныхъ знакомствомъ съ античной литературой и искусствомъ, съ итальянцами эпохи Возрожденія, съ испанской драмой и романомъ, съ Шекспиромъ, съ англійскими поэтами и романистами XVII-го и XVIII-го вѣка и, наконецъ, весьма сильно, съ тѣмъ, чтó было новаго и двигательнаго во французской литературѣ,—съ Руссо и энциклопедистами. Романтизмъ.

Начиная съ Руссо, ярче выступаетъ вліяніе отдѣльныхъ умовъ и талантовъ, такъ что они сами получаютъ для критики значеніе чего-то какъ бы независимаго отъ общаго хода развитія литературнаго творчества, въ из- Воздѣйствіе отдѣльныхъ умовъ и талантовъ.

вѣстномъ родѣ произведеній. Такую роль въ свое время съиграли, въ исторіи европейскаго романа новой эпохи, кромѣ Руссо--Гёте и Шатобріанъ. А между тѣмъ никакъ нельзя сказать, чтобы тремя такими произведеніями, какъ «Новая Элоиза», «Вертеръ» и «Ренэ», исчерпывалась цѣлая полоса въ развитіи новаго европейскаго романа. Безъ англійскихъ романистовъ XVIII вѣка (и тѣхъ, которые выступили, какъ реалисты, и тѣхъ, что писали въ сентиментально-морализующемъ родѣ) ни «Новая Элоиза», ни «Вертеръ», быть можетъ, не нашли бы себѣ такой почвы, не дали бы настолько сильнаго толчка дальнѣйшей эволюціи творческихъ идей. И мы видимъ тутъ же на примѣрѣ такихъ талантовъ, какъ Гёте, что различныя вѣянія и запросы творческаго духа заставляли крупнѣйшихъ дѣятелей литературы одинаково отзываться и на мотивы чисто субъективнаго характера, и на позывы къ уравновѣшенному, объективно-творческому изображенію жизни, что мы и находимъ въ двухъ произведеніяхъ Гёте, принадлежащихъ къ области романа—въ «Вертерѣ» и въ первой половинѣ «Вильгельма Мейстера».

Опредѣленіе вліяній. Мы и думаемъ поэтому, что междулитературныя вліянія были, до сихъ поръ, опредѣляемы или слишкомъ общё, или черезчуръ детально. Одному какому-нибудь всемірно-извѣстному писателю приписываютъ преобладающее вліяніе на цѣлую эпоху (особенно, когда можно показать это на рядѣ произведеній, въ которыхъ его идеи, сюжеты, настроенія и лица нашли себѣ подражателей); но онъ самъ, его творческое и артистическое «я» сложилось также подъ воздѣйствіемъ такъ называемаго «духа времени» и всего того, что его сверстники, или ближайшіе предшественники, пустили въ ходъ своеобразнаго и двигательнаго.

Указанія. Возьмемъ мы нѣсколько крупнѣйшихъ именъ въ исторіи развитія новаго романа и посмотримъ—были

ли эти авторы исключительными создателями главныхъ теченій европейской изящной литературы въ повѣствовательномъ родѣ.

Прежде всего, Руссо приписываютъ едва ли не самое крупное вліяніе на эволюцію романа эпохи, предшествовавшей такъ называемому романтическому движенію. Но въ его «Новой Элоизѣ» вы найдете множество разныхъ мотивовъ, не имѣющихъ прямого отношенія къ изящному творчеству. Руссо былъ моралистъ-психологъ, для котораго изображеніе любовной страсти и разныхъ оттѣнковъ интимныхъ отношеній было все-таки же средствомъ, а не цѣлью. И эта морализующая психологія проявилась уже до появленія въ свѣтъ знаменитаго романа Руссо въ цѣломъ рядѣ произведеній англійскихъ романистовъ со второй четверти XVIII-го вѣка. Ричардсонъ въ своей «Памелѣ» и въ особенности въ «Клариссѣ Гарловъ» сдѣлалъ предметомъ литературнаго изображенія такой анализъ интимной жизни, нравственныхъ страданій, борьбы за женскую честь, послѣ котораго романъ Руссо является гораздо болѣе разсудочнымъ произведеніемъ, гдѣ главная романическая тема безпрестанно переходитъ въ обсужденіе различныхъ нравственныхъ и соціальныхъ вопросовъ. У Ричардсона морализмъ принимаетъ наивную форму; но все-таки же пріемы анализа остаются болѣе реальными; жизнь входитъ гораздо подробнѣе; воображеніе обращено на множество факторовъ души, и въ положительныхъ, и въ отрицательныхъ лицахъ. Эти пріобрѣтенія романа не могли не влiять на автора «Новой Элоизы», даже если предположить, что онъ не проходилъ черезъ обаяніе «Памелы» или «Клариссы Гарловъ». Вторымъ изъ этихъ романовъ зачитывалась тогда вся Англія; онъ проникъ и на континентъ, въ переводахъ. Но ни его автору, ни тѣмъ англійскимъ романистамъ, которые, на протяженіи XVIII стол., такъ расширили рамки романа,

внеся въ этотъ видъ литературы столько своеобразнаго и даровитаго—не суждено было съиграть въ исторіи двигательныхъ идей такую роль, какъ автору «Новой Элоизы». Поэтому, вѣроятно, ему и приписываютъ такое всеобъемлющее вліяніе на крупнѣйшіе таланты, въ теченіе цѣлыхъ полвѣка—на нѣмецкихъ писателей періода «Sturm und Drang», на Гёте, на Шатобріана, на Байрона, а впослѣдствіи на романистовъ «юной Германіи» и «юной Франціи», вплоть до Жоржъ Зандъ.

Реализмъ изображеній.

Положительная новизна въ дѣлѣ реальнаго изображенія дѣйствительности, съ какою въ свое время выступали такіе романисты, какъ Де-Фо, Фильдингъ, Смоллетъ, оставалась въ тѣни. Ихъ вліяніе не сказывалось прямо, уступало другимъ теченіямъ, въ которыхъ душа тогдашняго меньшинства въ передовомъ человѣчествѣ искала удовлетворенія своихъ субъективныхъ стремленій и упованій. И мы видимъ, что англійскій же романистъ второй половины XVIII-го стол., Стернъ (въ творчествѣ котораго есть стороны, примыкающія къ реальнымъ пріемамъ и къ содержанію романовъ Смоллета и Фильдинга) проникъ на континентъ Европы и вызвалъ цѣлую толпу подражателей нестолько своимъ безпощаднымъ реалистическимъ анализомъ, какой мы находимъ въ его романахъ, сколько такой субъективной, говоря по нынѣшнему, «фельетонной» книжкой, какъ «Сентиментальное путешествіе». Это и показываетъ, что настроеніе, всплывающее въ самомъ развитомъ меньшинствѣ общества данной эпохи, гораздо болѣе способствуетъ и прямымъ, и косвеннымъ вліяніямъ тѣхъ или иныхъ писателей, чѣмъ степень ихъ художническаго таланта, ихъ подлинная иниціатива: тѣ цѣнные вклады, какіе они влагали въ извѣстную область творческаго воспроизведенія дѣйствительности.

Когда мы имѣемъ дѣло съ такой всеобъемлющей и уравновѣшенной натурой, какая была у Гёте, то мы въ правѣ предположить, что она неминуемо вберетъ въ себя все то, чтó было достигнуто въ извѣстномъ видѣ литературныхъ произведеній и объективно-реальныхъ и идейно-субъективныхъ. Непосредственное вліяніе такихъ творцовъ, какъ Гёте, можетъ поддерживать извѣстное направленіе, въ изящной литературѣ, въ болѣе или менѣе подражательномъ духѣ; но направленіе это характеризуетъ собою иногда и совсѣмъ не то, чтó является средней пропорціональной общаго міровоззрѣнія и творческихъ пріемовъ писателя, считающагося выразителемъ духа своей эпохи. Романъ, какъ «Вертеръ», съигралъ выдающуюся роль въ субъективномъ творчествѣ. Оно прорвалось на склонѣ прошлаго вѣка и дало окраску душевной жизни нѣсколькихъ генерацій. Въ школѣ нѣмецкихъ романтиковъ, вплоть до 30-хъ гг., вертеровскіе мотивы не выводились и авторы произведеній, окрашенныхъ въ вертеризмъ, оставались болѣе вѣрны основной психической темѣ гётевскаго романа. Другое его произведеніе—«Вильгельмъ Мейстеръ»—вызвало также цѣлый рядъ подражаній въ такъ называемой романтической школѣ, опять-таки вплоть до движенія «юной Германіи». Но въ литературныхъ продуктахъ, навѣянныхъ «Вильгельмомъ Мейстеромъ», мы видимъ часто не работу въ духѣ художественнаго изображенія живой жизни, которымъ обвѣяны первыя книги гётевскаго романа, а скорѣе въ духѣ разныхъ субъективныхъ, болѣзненно-эксцентрическихъ настроеній, вкусовъ, идей и замашекъ, такъ что вліяніе сказывается главнымъ образомъ только въ общей схемѣ, по которой задуманъ былъ въ свое время «Вильгельмъ Мейстеръ». **Значеніе Гёте.**

На Гёте и два его романа мы—русскіе—привыкли смотрѣть нѣмецкими глазами. Оба эти произведенія,

вплоть до наступленія XIX вѣка, не имѣли, однакоже такого обще-европейскаго значенія, какъ, напр., «Новая Элоиза» Руссо.—И только къ самому концу прошлаго столѣтія Вертеръ нашелъ отголоски въ другомъ «властителѣ думъ»—въ Шатобріанѣ.

Шатобріанъ. Французы совершенно законно ставятъ такъ высоко имя Шатобріана. Не только романтики, но и реалисты, вплоть до послѣдняго времени, считаютъ автора «Ренэ» родоначальникомъ французской художественной прозы, давшимъ толчокъ всему французскому литературному движенію на рубежѣ двухъ столѣтій.

Изъ этихъ «властителей думъ» западно-европейскаго образованнаго общества, второй, т.-е. Шатобріанъ, по времени, можетъ считаться продолжателемъ того протестующаго субъективизма, какой, въ нѣмецкой литературѣ, сказался въ лицѣ Вертера. Но прямое нѣмецкое вліяніе врядъ ли найдемъ мы на авторѣ «Ренэ», «Аталы» и «Мучениковъ». Иначе и не могло быть. Шатобріанъ развивался подъ сильнымъ воздѣйствіемъ окружающей жизни, тогдашнихъ событій и личной судьбы; его субъективизмъ былъ уже въ первой молодости окрашенъ (хотя и безъ сильной религіозности) въ колоритъ неохристіанскаго идеализма, и не имѣлъ совсѣмъ тѣхъ пантеистическо-философскихъ основъ, какія залегли въ умственное развитіе Гёте.

Вліяніе Шатобріана было огромно во Франціи. Оно отразилось косвенно и на романтическомъ движеніи Германіи и Англіи. Но въ эволюціи европейскаго романа новой эпохи прямое вліяніе Шатобріана внѣ Франціи врядъ ли пошло дальше нѣкоторыхъ пріемовъ поэтическаго изображенія природы и личныхъ настроеній протестующаго характера.

Преобладающія вліянія. Вообще, вопросъ преобладающихъ вліяній долженъ быть значительно очищенъ отъ національныхъ пристрастій. Въ этомъ смыслѣ и французы, и нѣмцы

отдаютъ дань побужденіямъ патріотическаго тщеславія. Нельзя сказать, чтобы одинъ какой-нибудь крупный талантъ въ Германіи, Франціи или Англіи былъ исключительнымъ провозвѣстникомъ «новаго слова» въ данный моментъ развитія литературнаго творчества. Смотря по точкѣ зрѣнія, по тенденціи, по мѣрилу, съ которымъ обработывается исторія развитія того или иного рода или вида изящной литературы, можно ставить на самое высокое и вліятельное мѣсто: Руссо, Гёте, Шатобріана. Ихъ имена, до сихъ поръ, заслоняютъ многое, и мы видѣли, что англійскіе романисты XVIII-го стол., при всей ихъ извѣстности, до сихъ поръ еще не оцѣнены вполнѣ по вопросу о прямомъ или косвенномъ вліяніи всего того, что они внесли въ эту область творчества.

Байронъ и В. Скоттъ.

Зато два англичанина—Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ—наполнили своей славой болѣе четверти вѣка, вызвали всюду полчища подражателей, были признаны въ исторіи изящной литературы самыми вліятельными писателями для цѣлаго ряда генерацій. Мы останавливаемся и на Байронѣ, потому что его поэмы «Чайльдъ-Гарольдъ» и «Донъ-Жуанъ» относятся также къ области романа. Его мотивы, пріемы изображенія, замыслы лицъ и характеристики, описанія природы, людей, ихъ нравовъ и страстей—все это входило и въ сферу изображеній, которыми живетъ романъ. Байронизмомъ увлекались вездѣ въ Европѣ, вплоть до нашей литературы, и это несомнѣнное вліяніе сказывалось въ повѣствовательной беллетристикѣ почти такъ же, какъ и въ лирической поэзіи. Но и тутъ является вопросъ: въ какой степени то, что мы называемъ «байронизмомъ», было самобытнаго, чисто британскаго происхожденія? Въ Англіи, къ концу XVIII-го стол., устои британской жизни стали подвергаться нападкамъ подъ обаяніемъ идей, дошедшихъ съ континента. Тутъ дѣйствовали нѣмецкая

наука, нѣмецкая философія, раціоналистическое движеніе въ религіи, идеи французской революціи, а, стало-быть, и починъ всѣхъ выдающихся французскихъ писателей, подготовившихъ почву для переворота, потрясшаго весь старый порядокъ вещей.

Въ области романа вліяніе Вальтеръ-Скотта было громкое и продолжительное. Всякій повторяетъ, что онъ «создалъ» историческій романъ начала нашего вѣка и заслонилъ своей плодовитой работой все то, что́ англійскіе романисты предыдущей эпохи внесли новаго и въ замыслы, и въ пріемы изображенія. Но не всякій помнитъ, что починъ принадлежалъ не ему, а опять-таки Шатобріану, автору «Мучениковъ».

На материкѣ Европы Вальтеръ-Скоттъ вызвалъ подражателей и въ Германіи, и во Франціи, и въ Италіи. Но это повсемѣстное обаяніе было обращено болѣе на внѣшніе пріемы, и, за исключеніемъ нѣсколькихъ романовъ, мы не находимъ, чтобы романисты, подражавшіе Вальтеръ-Скотту, воспринияли отъ него то, что́ составляло цѣнное пріобрѣтеніе въ области романа, т.-е. преобладающій интересъ къ реальнымъ подробностямъ быта, ко всему, что́ относится къ изображенію жизни и нравовъ типическихъ представителей данной эпохи.

Назрѣваніе потребности.

Междулитературныя вліянія тогда только вели къ цѣннымъ пріобрѣтеніямъ, когда они съ обѣихъ сторонъ являлись выраженіемъ назрѣвшей потребности. И въ этомъ смыслѣ Франція и Германія, какъ центральныя страны, прошли черезъ нѣсколько моментовъ такого взаимодѣйствія. Въ исторіи этихъ междулитературныхъ вліяній выдающуюся роль играютъ всегда писатели, которые съумѣли во́-время вобрать въ себя то, что́ литература сосѣдней страны создала замѣчательнаго, оцѣнить это и заинтересовать своихъ соотече-

ственниковъ. Такъ поступалъ когда-то Вольтеръ съ тѣмъ, что̀ онъ хорошо понялъ у англичанъ; такой же починъ принадлежитъ и г-жѣ Сталь съ ея книгой «Германія»; такими же усвоителями и распространителями чужого добра были и нѣмцы, начиная съ Лессинга—его предшественниковъ и сверстниковъ.

Источникъ романтическаго теченія.

Чтобы видѣть, въ какой степени трудно отпрепарировать, въ каждомъ данномъ случаѣ, то или иное вліяніе, сто́итъ еще разъ остановиться нѣсколько на движеніи, получившемъ имя «романтизма». Какого онъ происхожденія—спросимъ мы—нѣмецкаго, французскаго, англійскаго или южно-романскаго? Нѣмцы смотрѣли на себя, какъ на главныхъ носителей романтизма; но мы знаемъ, что однимъ изъ отцовъ романтизма считается въ Германіи и такой писатель, какъ Гёте, въ которомъ эллинское отношеніе къ жизни звучитъ, какъ главная нота, на протяженіи всего его творчества. «Вертеръ» представляетъ собою только одинъ моментъ душевнаго броженія, не помѣшавшаго натурѣ автора достигнуть уравновѣшенности всѣхъ своихъ силъ.

Во Франціи романтическое движеніе имѣетъ также самостоятельный ходъ и если туда нѣмецкая литература, въ началѣ вѣка, стала проникать гораздо больше, то одновременно шли вліянія и изъ Англіи.

Точно такъ же и среди англичанъ, на границѣ двухъ столѣтій, въ томъ меньшинствѣ, которое способно было на протесты, въ разныхъ направленіяхъ, мы видимъ одновременно тѣ же разнохарактерныя и разностихійныя проявленія протестующаго духа. Во всѣхъ этихъ видахъ протеста, обращеннаго на литературное творчество, надо было бы старательно разобраться и показать: какія именно вліянія способствовали всего больше развитію художественно-творческой эволюціи въ области романа. Ограничиваться указаніями на отдѣльныхъ писателей, которыми ихъ современники, въ

разныхъ странахъ, всего больше увлекались—едва ли достаточно. Имъ много подражали, но подражательная дѣятельность есть, какъ бы, дефектъ въ развитіи изящнаго творчества.

Популярностью и обаяніемъ на читающую часть массы или на писательскіе кружки многія, даже и даровитыя произведенія обязаны не столько своимъ художественнымъ достоинствамъ, сколько тѣмъ идеямъ, настроеніямъ, этическимъ, соціальнымъ и другимъ мотивамъ, которые они попутно затрогивали.

Изъ романовъ такъ называемой «романтической» эпохи, т.-е. періода времени до половины 30-хъ годовъ, вызванныхъ вліяніемъ Вальтеръ-Скотта, особенно выдаются (кромѣ «Хроники изъ царствованія Карла IX»—Пр. Мериме) два—во Франціи и въ Италіи: «Соборъ Парижской Богоматери» Виктора Гюго и «Обрученные» Алессандро Манцони. Который изъ нихъ, на взглядъ критика, ставящаго на подобающее мѣсто реально-творческія достоинства произведенія, стоитъ выше? Врядъ ли такой критикъ отдастъ безусловное предпочтеніе произведенію Виктора Гюго передъ романомъ Манцони; а между тѣмъ «Notre Dame de Paris», по сюжету и пріемамъ изображенія, отлиняла на сверстниковъ автора и внѣ Франціи больше, чѣмъ романъ Манцони, который только въ Италіи съигралъ роль, отвѣчающую своимъ внутреннимъ достоинствамъ. Онъ остался безъ непосредственнаго вліянія на историческій романъ во Франціи, въ Германіи, въ Англіи. И хотя авторъ его, въ свое время, и читалъ Вальтеръ-Скотта и невольно подчинялся его обаянію, но онъ создалъ произведеніе, которое представляетъ собою—вообще крупный моментъ въ эволюціи художественнаго романа, едва ли въ меньшей степени, чѣмъ мы это видимъ даже во всей беллетристической работѣ самого Вальтеръ-Скотта.

Ту же перепутанность междулитературныхъ вліяній найдемъ мы и въ дальнѣйшій періодъ развитія романа съ 30-хъ годовъ до начала второй половины нашего вѣка.

Дальнѣйшія вліянія до второй половины вѣка.

Сами нѣмцы признаютъ, что на ихъ романъ 30-хъ годовъ, принадлежащій такъ называемой «юной Германіи», сильно повліяли французскія идеи и въ соціально-политическомъ смыслѣ, и по колориту произведеній. Но развитіе художественнаго творчества, болѣе свободнаго отъ этихъ примѣсей, происходило также и на почвѣ болѣе своеобразной, было, въ разныхъ направленіяхъ, эволюціей того, чтó нѣмецкій романъ въ разгаръ романтизма доставилъ самаго выдающагося.

Нѣмецкіе историки литературы и спеціальные изслѣдователи по роману XIX стол. обыкновенно называютъ этотъ періодъ, отъ 1830 до 1848 г., революціоннымъ періодомъ. Самый этотъ терминъ прямо указываетъ на то, что въ романѣ главныхъ дѣятелей «юной Германіи» преобладала тенденціозность политическаго и соціальнаго характера.

Революціонный періодъ у нѣмцевъ.

Къ этически-соціальнымъ мотивамъ принадлежалъ главнымъ образомъ и вопросъ объ эмансипаціи женщины, подъ болѣе прямымъ, очевиднымъ воздѣйствіемъ жоржъ-зандизма.

Вотъ чтó говоритъ одинъ изъ новѣйшихъ изслѣдователей по исторіи нѣмецкаго романа («Der deutsche Roman des XIX Jahrhunderts», von Helmuth Mielke): «Жизнь казалась жалкой и умъ могъ только посредствомъ ироніи и сатиры освободить себя отъ томительныхъ впечатлѣній. Эта раздвоенность дѣйствовала на нравственное состояніе и проявляла себя какъ міровая скорбь (Weltschmerz). Геніальное появленіе Байрона ослѣпило всѣхъ: онъ сдѣлался идоломъ этихъ болѣе новыхъ романтиковъ. «Міровая скорбь» замѣнила прежній романтическій ужасъ передъ темными сторо-

нами природы, и на мѣсто стремленія къ голубому цвѣтку [1]) явился позывъ къ неизвѣданному еще, неизреченному благополучію».

Между старой и новой романтикой—замѣтимъ мы—была та разница, что первая бѣжала отъ міра, ища другой, лучшій міръ, гдѣ-нибудь въ небѣ или же въ прошедшемъ. А новые романтики, полные связей съ дѣйствительностью, пожелали играть роль сентиментальныхъ мучениковъ современной жизни.

«Ни въ какомъ родѣ творчества этотъ новый духъ не оставилъ такихъ ясныхъ слѣдовъ, какъ въ романѣ—продолжаетъ нашъ авторъ.—Романъ былъ тотъ большой сосудъ, въ который, справа и слѣва, стекали волны идей въ ихъ противорѣчіяхъ и противоположностяхъ. И сосудъ этотъ—образно выражаясь—лопнулъ подъ такимъ давленіемъ. Художественныя формы романа опять стали расплываться въ письма, афоризмы, дневники и отчеты, и на нѣкоторое время вліяніе Вальтеръ-Скотта было оттѣснено, къ счастью, ненадолго, и поборники «молодой Германіи» снова подчинились этому вліянію. Самое цѣнное и новое пріобрѣтеніе романа было то, что онъ занялъ другое отношеніе къ дѣйствительной жизни и сталъ стремиться къ тому, чтобы овладѣть ея силами. И неудача его лежитъ въ томъ, что онъ самъ еще не распознавалъ истинныхъ силъ жизни».

Если эта характеристика сколько-нибудь вѣрна, то она обозначаетъ, что кромѣ прямыхъ вліяній, исходившихъ извнѣ, изъ другихъ литературъ: Байрона, Вальтеръ-Скотта, впослѣдствіи Виктора Гюго, Жоржъ Зандъ, Диккенса и Евг. Сю—нѣмецкій романъ такъ же, какъ и романъ другихъ культурныхъ странъ, слѣдовалъ неизбѣжному ходу, въ которомъ человѣческое творче-

[1]) Извѣстный терминъ старыхъ романтиковъ.

ство все болѣе и болѣе овладѣваетъ тѣми «силами жизни», на какія указываетъ авторъ. И какое бы отдѣльное выдающееся имя изъ такъ называемыхъ «Jungdeutschen» мы ни взяли, будетъ ли это: Генрихъ Лаубе, Карлъ Гуцковъ, Иммерманъ, или женщины-писательницы—графиня Ганъ-Ганъ и Фанни Левальдъ—мы видимъ въ ихъ произведеніяхъ смѣсь чисто нѣмецкихъ и иностранныхъ вліяній, гораздо болѣе сильныхъ по сю сторону Рейна, чѣмъ это было для Франціи относительно Германіи.

Нѣмецкіе историки литературы и авторы отдѣльныхъ монографій (какова приведенная нами книга Гельмута-Мильке) не отрицаютъ очень большого вліянія иностранныхъ романистовъ и во вторую половину того періода, который они называютъ «революціоннымъ», т.-е. къ 40-мъ годамъ нашего вѣка. Вотъ что̀ говоритъ, по этому поводу, тотъ же авторъ, выставляя преобладаніе, какъ образцовъ для революціоннаго нѣмецкаго романа 40-хъ годовъ, двухъ иностранныхъ писателей—Диккенса и Евгенія Сю:

«Въ десятилѣтіе, съ 1840 по 1850 г., соціалистическіе писатели, англичане и французы, господствовали надъ читательскимъ міромъ Германіи. Цѣлый потопъ переводовъ затоплялъ нѣмецкій книжный рынокъ. Переводили сенсаціонные уголовные романы англичанина Энсворта, больше же юмористическо-сатирическія произведенія Диккенса, романы, полные узкой романтики Дюма и Сулье, зачитывались наивно-грубой комической чувственностью Поль-де-Кока и соціалистическо-тенденціозными романами Евгенія Сю и Жоржъ Зандъ. Нѣмецкій читающій міръ усердно поглощалъ все, что̀ ему предлагали. Ни въ какое время нашего столѣтія, даже и во время расцвѣта прежней романтики, не былъ такъ сильно развитъ чисто нѣмецкій голодъ къ романическимъ происшествіямъ, къ эксцессамъ фантазіи, исхо-

дившимъ изъ многоразличныхъ источниковъ. И до сихъ поръ продолжается еще воздѣйствіе того періода. Съ такими иностранными образцами туземная производительность не могла соперничать и вовсе не случайно видимъ мы, что всѣ болѣе значительные таланты того времени посвящали себя не роману, а другимъ литературнымъ областямъ».

«Публика скоро пресытилась юно-нѣмецкими мотивами. Ей надоѣли идеи и тенденціи, остроумные разговоры о политикѣ и искусствѣ, развиваніе темъ защиты супружеской невѣрности. Ей захотѣлось досыта наѣсться интереснаго содержанія, освободиться отъ труда постоянно думать, захотѣлось отдаться ничѣмъ не стѣсненнымъ порывамъ и экскурсіямъ въ область фантазіи. Въ юно-германскихъ романахъ анализъ чувства сдѣлался когда-то главнымъ предметомъ. Нѣсколько лицъ сводили вмѣстѣ и заставляли въ письмахъ и дневникахъ подробно сообщать все то, что̀ имъ приходило въ голову—и романъ былъ готовъ. Эта техника оказывалась весьма жалкой и противорѣчила первой заповѣди эпическаго изображенія, т.-е. потребности изображенія событій, а не однихъ только ощущеній и мыслей». Такъ заканчиваетъ нѣмецкій изслѣдователь.

Но авторы перваго десятилѣтія этого періода, извѣстные подъ кличкою «юныхъ германцевъ», кромѣ своихъ новыхъ иностранныхъ идоловъ—Байрона и Вальтеръ-Скотта—представляли собою еще и переживаніе всего того субъективизма, какой шелъ отъ Руссо, Гёте, Шатобріана и отъ французскаго писателя, вліяніе котораго до сихъ поръ недостаточно прослѣжено въ исторіи развитія европейскаго романа—мы говоримъ о Сенанкурѣ, авторѣ «Обермана». Онъ и во Франціи прошелъ какъ бы незамѣченнымъ и не сдѣлался главой особенной школы, что̀ не мѣшаетъ однако признать въ немъ одного изъ родоначальниковъ психологическаго

романа въ различныхъ его стадіяхъ, и въ началѣ нашего вѣка, и въ 30-хъ годахъ, и даже въ новѣйшее время.

Обыкновенно заносятся только болѣе рѣзкія вліянія междулитературнаго характера — такъ точно и для нѣмецкаго романа 40-хъ годовъ. Послѣ увлеченія продуктами блестящей фантазіи Александра Дюма-отца, изъ Франціи произошелъ наплывъ соціалистическихъ тенденцій, нашедшихъ въ романѣ благодарную почву. И рѣзко интересъ отъ идеализированныхъ или сатирически изображаемыхъ высшихъ слоевъ общества опустился до самыхъ подонковъ его. Пролетаріатъ, нужда, порокъ, заброшенность трудового люда сдѣлались, подъ временнымъ обаяніемъ таланта и манеры французскихъ романистовъ, самыми любимыми темами. И тутъ (какъ тотъ же нѣмецкій историкъ романа справедливо находитъ) являлся опять-таки новый видъ переживанія одной изъ эстетическихъ теорій болѣе ранняго романтизма, нашедшей себѣ въ проповѣди Виктора Гюго и его друзей самое яркое проявленіе. Это теорія контрастовъ: замашка искать, во что бы то ни стало, добродѣтель въ порокѣ, и наоборотъ, — въ чемъ сказывалась упорная склонность къ произвольной идеализаціи, которая только позднѣе, и то очень туго и медленно, уступала мѣсто болѣе трезвому отношенію къ дѣйствительности, потребности въ болѣе правдивомъ и гармоническомъ творчествѣ.

Романы Евгенія Сю, проникнутые этой революціонно-романтической тенденціей, едва ли не сильнѣе повліяли на литературныя сферы Германіи, чѣмъ въ самой Франціи. Соціалистическая подкладка его романовъ, вызывавшая интересъ къ постановкѣ самыхъ роковыхъ вопросовъ морально-общественнаго характера, служила у такихъ запоздалыхъ романтиковъ пособницей все той же теоріи контрастовъ.

Вліяніе Диккенса было не менѣе сильно и сохранилось на болѣе продолжительный періодъ.

Нѣмцы способны оцѣнивать разницу между такими двумя соціальными романистами: революціонную тенденціозность у одного; у другого—искреннѣе человѣчное и вдумчивое воспроизведеніе дѣйствительности, проникнутое симпатіями ко всѣмъ, кто въ англійскомъ обществѣ и народѣ терпѣлъ отъ вѣковыхъ сословныхъ и всякихъ другихъ запретовъ. И все, что было у Диккенса, съ первыхъ его крупныхъ произведеній, истинно даровитаго, жизненнаго, творчески своеобразнаго, нѣмцы воспринимали—по складу своей натуры и своего образованія—глубже, чѣмъ французы, и писатели, и публика.—Но все-таки же вліяніе англійскаго романиста сказалось гораздо сильнѣе въ новыхъ гуманитарныхъ мотивахъ, въ расширеніи содержанія, чѣмъ въ развитіи высшихъ художественныхъ пріемовъ.

Нѣмецкій историческій романъ. Съ другой стороны, продолжительное увлеченіе романами Вальтеръ-Скотта (общее нѣмецкой публикѣ и литературной интеллигенціи съ остальными европейскими странами) дало болѣе цѣнный періодъ въ Германіи, чѣмъ во Франціи, чтó мы видимъ на развитіи нѣмецкаго историческаго романа, въ лицѣ одного изъ самыхъ даровитыхъ писателей этого періода, извѣстнаго подъ псевдонимомъ Вилибальда Алексиса; настоящее имя его было А. Герингъ.—Нѣмецкіе критики не затрудняются даже сравнивать его съ Вальтеръ-Скоттомъ, находя, конечно, что онъ во многомъ стоитъ ниже, но что его своеобразность—чисто нѣмецкаго происхожденія, хотя этотъ писатель бралъ почти исключительнымъ содержаніемъ своихъ романовъ не общенѣмецкую жизнь, а мѣстную—прусскую и даже Пруссію восточныхъ окраинъ.

Словомъ, Германія, и отчасти Италія (въ дѣлѣ «междулитературныхъ» вліяній за періодъ почти въ двад-

цать лѣтъ), играли болѣе воспринимающую роль, чѣмъ Франція, относительно этихъ двухъ странъ, хотя и она прошла черезъ вліяніе байронизма, испытала воздѣйствіе Вальтеръ-Скотта и, въ теченіе всей первой половины вѣка не откликалась, хотя и не въ такой-же степени, на то, что̀ нѣмецкая изящная литература создала своеобразнаго.

Такъ называемый «жоржъ-зандизмъ» считается продуктомъ развитія чисто французскаго романа. Было бы трудно указать на прямыхъ предшественниковъ знаменитой французской романистки—за исключеніемъ въ извѣстномъ только смыслѣ г-жи Сталь, какъ защитницы правъ женщины на умственное превосходство. Въ направленіи ея идей и протестовъ, съ первыхъ шаговъ на литературномъ поприщѣ, чувствовалась восторженная почитательница Руссо; но страстная проповѣдь въ защиту правъ женщины, питавшая такъ долго ея творчество, отвела Жоржъ Зандъ отъ многихъ чужихъ вліяній; а пылкость ея протестовъ заставила иностранныхъ сторонницъ ея идей броситься въ тенденціозное писательство, при чемъ ни сама Жоржъ Зандъ, ни ея подражательницы, напр., въ Германіи, не въ состояніи были направлять свой интересъ на болѣе глубокія задачи изящнаго творчества. Идея эмансипаціи женщинъ сдѣлалась однимъ изъ лозунговъ политико-соціальнаго движенія, шедшаго изъ Франціи. Она дала импульсъ творческой работѣ такого таланта, какъ Жоржъ Зандъ, но, сама по себѣ расширяя рамки интересовъ, какіе вбиралъ въ себя романъ, не способствовала выработкѣ какого-нибудь объединяющаго плодотворнаго, чисто-художественнаго принципа. Жоржъ-Зандизмъ.

Въ Германіи дѣло пошло не совсѣмъ такъ, какъ во Франціи, гдѣ Жоржъ Зандъ, какъ крупное дарованіе, сразу встала въ ряды создателей тогдашней изящной французской литературы.

У нѣмцевъ дѣятели «юной Германіи» (послѣ того, какъ они сами рисовались тенденціозными романами собственнаго издѣлія) передали женщинамъ дѣло ратованія за эмансипацію. Самой выдающейся поклонницей Жоржъ Зандъ считается у нѣмцевъ писательница, принадлежавшая къ аристократическому кругу — графиня Ганъ-Ганъ. Она выпустила въ 1838 г. свой первый, надѣлавшій шуму, романъ «Изъ общества».

И вплоть до 1846 г. (когда она перешла въ католичество и ея произведенія утратили уже и новизну, и литературное обаяніе на своихъ современниковъ и современницъ) она стояла на бреши. И на ней, какъ на большинствѣ писательницъ, можно прослѣдить междулитературныя вліянія: въ данномъ случаѣ смѣсь байронизма съ мотивами французскихъ и англійскихъ романистовъ 30-хъ годовъ.

Сравнительно съ такой нѣмецкой жоржъ-зандисткой, мужчины, принадлежавшіе къ школѣ «юной Германіи», были все-таки же своеобразнѣе, оставались болѣе нѣмцами и хотя находились почти всѣ подъ обаяніемъ и Байрона и Жоржъ Зандъ, но въ то же время предавались культу и своихъ, чисто нѣмецкихъ образцовъ, и Гёте, и Жанъ-Поль Рихтера; воспитались на идеалахъ Шлегеля, не разрывали связи съ самыми лучшими традиціями нѣмецкой литературы, поддерживали въ себѣ значительную широту воззрѣній, были воспріимчивы ко всему высокому и благородному, откуда бы оно ни исходило, не предавались мечтаніямъ космополитическаго оттѣнка, не переставали быть нѣмцами.

У нѣмецкой же жоржъ-зандистки слишкомъ сильно чувствовалось преклоненіе предъ иностраннымъ. Она, ратуя за извѣстнаго рода женскую эмансипацію, не въ состояніи была сочувствовать демократическому духу, шедшему изъ Франціи, и ея жоржъ-зандизмъ

уживался съ очень узкимъ кастовымъ чувствомъ и проникнутъ былъ ужасомъ передъ всякаго рода соціальной нивеллировкой. Въ сущности, она ратовала за дворянское сословіе, тогда какъ писательница, которой она какъ будто поклонялась, служила своимъ перомъ не одной только эмансипаціи женщинъ, но и всѣмъ освободительнымъ идеямъ, чрезъ какія она сама прошла въ 30-е и 40-е года, подъ прямымъ воздѣйствіемъ тѣхъ мужскихъ умовъ и характеровъ, съ какими судьба сводила ее.

На примѣрѣ такой нѣмецкой писательницы, какъ графиня Ганъ-Ганъ, мы видимъ, что вліянія тогда только бываютъ сильны и плодотворны, когда они помогаютъ развитію творческихъ способностей и ведутъ за собою приростъ всей созидательной работы извѣстной генераціи. Тутъ же не было даже и солидарности въ руководящихъ идеяхъ морально-общественнаго или политическаго характера. Подъ декламаторскими протестами, направленными на современную цивилизацію, на лицемѣріе и испорченность такъ называемаго образованнаго общества вы находите у такой нѣмецкой жоржъ-зандистки — по приговору нѣмецкой же критики—постоянное самолюбованіе барыни, родившейся въ дворянско-свѣтскомъ обществѣ, полной себялюбія, неисправимую рисовку и погоню за сильными ощущеніями, т.-е. безпорядочный и претенціозный субъективизмъ и возню съ раздвоенностью, присущей всѣмъ подобнымъ натурамъ.

И все-таки же графиня Ганъ возымѣла, въ свое время, гораздо большее дѣйствіе на публику и на писательскій міръ, чѣмъ можно было бы предполагать, и при томъ не въ смыслѣ цѣннаго художественно-литературнаго развитія, а въ направленіи извращеннаго женскаго писательства.

По ея стопамъ шли и другія нѣмецкія жоржъ-зан-

дистки, наводнившія беллетристику сентиментальными фигурами непонятыхъ женщинъ, съ преувеличеннымъ интересомъ къ разнымъ душевнымъ тонкостямъ, выдуманнымъ и нездоровымъ, къ обсахариванію своего собственнаго «я», къ сочиненію разныхъ эксцентричныхъ и лживыхъ конфликтовъ любовнаго свойства— и все это при игрѣ въ аристократизмъ, въ рамкахъ нѣмецкой салонной жизни, той жизни, гдѣ, по выраженію самихъ нѣмцевъ, авторы «считаютъ человѣка годнымъ для романа только начиная съ титула барона и выше».

Можно, пожалуй, находить, что вліяніе французской знаменитой романистки сказалось и на литературномъ творчествѣ другой нѣмецкой женщины, представляющей собою во многихъ отношеніяхъ противоположность графинѣ Ганъ-Ганъ. Это была Фанни Левальдъ, проникнутая съ юныхъ лѣтъ демократическимъ настроеніемъ, воспитанная въ провинціи—въ восточной Пруссіи; даже и по своей религіозности имѣвшая другую судьбу. Графиня Ганъ перешла изъ протестантства въ католичество, а Фанни Левальдъ—еврейка (принявшая христіанство только какъ такую форму религіознаго чувства, которая приближала ее къ религіи человѣчности), была женщина безъ всякой рисовки и экзальтаціи, проникнутая любовью къ правдѣ. Одна—съ культомъ Байрона, другая—Гёте. Но и Фанни Левальдъ, какъ признаютъ это и нѣмецкіе критики—подчинялась духу эпохи, и жоржъ-зандизмъ сказался и въ ней преобладающимъ интересомъ къ вопросамъ брака и супружеской невѣрности. И ея первые романы «Клементина», явившійся въ 1842 г., и слѣдующіе два: «Женни» въ 1843 и «Жизненный вопросъ» въ 1845— позволительно привести въ извѣстную связь съ трилогіей Жоржъ Зандъ—«Индіана»—«Валентина»—«Лелія»; но вовсе не въ смыслѣ жоржъ-зандизма перваго бурнаго періода, а только какъ значительные доку-

менты для опредѣленія внутренняго міра самой писательницы. Но Фанни Левальдъ, и въ этихъ первыхъ романахъ, стоитъ вовсе не за безусловную защиту любовной страсти, а за тотъ принципъ, что любовь должна освящать бракъ. Проповѣдь жертвы и исполненія долга звучитъ въ этихъ произведеніяхъ Фанни Левальдъ и романъ «Жизненный вопросъ», изображающій неудачное супружество, только въ болѣе строгомъ нѣмецкомъ обществѣ могъ быть признанъ за манифестъ въ пользу развода. И по самымъ дорогимъ для нея убѣжденіямъ эта писательница была всегда противницей того тревожнаго барскаго субъективизма, который, благодаря нѣкоторому таланту графини Ганъ-Ганъ, съигралъ роль въ исторіи нѣмецкаго романа. Послѣ 1848 г. Фанни Левальдъ переходила все больше и больше къ нравоописательнымъ изображеніямъ нѣмецкой, и въ особенности восточно-прусской, жизни, гдѣ уже она являлась, хотя и не яркимъ талантомъ, но самостоятельной описательницей тѣхъ сторонъ жизни, какія были ей хорошо знакомы. И хотя она работала очень долго и много, и совсѣмъ не въ жоржъ-зандовскомъ духѣ— все-таки же она оставила по себѣ имя гораздо меньшее, какъ бытописательница, чѣмъ какъ романистка, ратовавшая за женское движеніе. А ея несомнѣнная оригинальность, хотя и при талантѣ средняго размѣра, состояла въ томъ, что̀ она показала какъ бытописательница. И до сихъ поръ она не оцѣнена массой публики, можетъ быть, потому только, что ея первые романы были приведены въ связь съ направленіемъ, которое несомнѣнно пришло въ Германію изъ Франціи.

Мы видѣли, стало-быть, что извѣстныя движенія идей, протестовъ моральныхъ и общественныхъ задачъ, переходящія изъ одной литературы въ другую, ярче бросаются въ глаза, почему такого рода вліяніями до сихъ поръ и занимались всего чаще въ исторіи Вліяніе въ дѣлѣ творчества и манеры.

всемірной литературы или въ монографіяхъ, посвященныхъ отдѣльнымъ родамъ и видамъ изящнаго творчества. Эти-то движенія и накладываютъ на цѣлую эпоху или періодъ времени тотъ или иной колоритъ и затемняютъ болѣе существенный вопросъ, напр., о томъ, какъ въ европейскомъ романѣ новой эпохи происходили междулитературныя вліянія въ творчествѣ и художественной манерѣ выдающихся писателей? При нѣсколько внимательномъ анализѣ окажется всегда, что новыя требованія художественнаго характера заявляютъ себя въ разныхъ европейскихъ литературахъ болѣе или менѣе одновременно, при чемъ, конечно, степень таланта отдѣльныхъ писателей, въ нашемъ случаѣ романистовъ, будетъ играть значительную роль. Такъ, движеніе въ сторону реальныхъ задачъ, въ художественной литературѣ, пробивалось сквозь идеи и тенденціи 30-хъ и 40-хъ годовъ, захватывая, все ярче и сильнѣе, дѣйствительную жизнь не затѣмъ только, чтобы служить извѣстнымъ темамъ (политическимъ, соціальнымъ и нравственнымъ тезисамъ), а чтобы дѣлать эту реальную жизнь предметомъ творчески-художественнаго воспроизведенія. И важно тутъ не то, чему хотѣлъ самъ романистъ служить своимъ перомъ, а то какъ онъ, оставаясь даже тенденціознымъ, дѣйствуя среди общаго увлеченія не эстетическими, а другими задачами, служилъ развитію художественно-реальнаго творчества.

Три романиста.

Стоитъ указать на три такія крупныя силы—на романистовъ, дѣйствовавшихъ въ теченіе тридцати лѣтъ, отъ 30-хъ до 60-хъ годовъ. Первый дожилъ только до второй половины нашего вѣка; послѣдній—до 70-хъ годовъ. Это были Бальзакъ, Стэндаль и Диккенсъ Ихъ вліяніе оказалось далеко не одинаковымъ, если брать слово и понятіе «вліяніе» въ прямомъ смыслѣ.

Бальзакъ уже въ началѣ 30-хъ годовъ далъ пол-

ную мѣру своего творческаго таланта, несмотря на то, что тогдашняя критика, не исключая и Сентъ-Бёва, не съумѣла вполнѣ вѣрно опредѣлить размѣровъ его дарованія и предвидѣть, какое мѣсто онъ займетъ въ исторіи европейскаго романа XIX вѣка. Онъ быстро сдѣлался любимымъ романистомъ, почти наравнѣ съ своими сверстниками, дѣйствовавшими на массу совсѣмъ не такимъ же содержаніемъ и не такой формой своихъ романовъ, каковы были Жоржъ Зандъ, Дюма-отецъ и Евгеній Сю. Его популярность держалась и росла въ свѣтской и буржуазной публикѣ гораздо больше благодаря внѣшнему интересу безчисленныхъ романовъ и повѣстей. Женщины зачитывались имъ, потому что онъ такъ много ими занимался и создалъ столько героинь въ различныхъ родахъ. Но настоящую суть бальзаковскаго творчества вся эта публика врядъ ли понимала, по крайней мѣрѣ нѣтъ на это достовѣрныхъ указаній.

Но развѣ онъ, еще при жизни, создалъ въ литературѣ свой особенный бальзаковскій «жанръ»? Онъ вовсе не образовалъ «школы», что считается первымъ доказательствомъ преобладающаго вліянія. И Жоржъ Зандъ, и Дюма, и Сю и даже другіе второстепенные романисты имѣли несравненно большій кругъ подражателей и во Франціи, и внѣ ея, особенно въ Германіи, гдѣ жоржъ-зандизмъ и революціонно-соціалистическое направленіе отлиняли на цѣлую эпоху, по крайней мѣрѣ въ теченіе двадцати пяти лѣтъ. Ничего подобнаго мы не видимъ по отношенію къ Бальзаку. Трудно указать даже на какого-нибудь выдающагося романиста въ Англіи, въ Германіи, въ Италіи, въ Испаніи и въ славянскихъ странахъ, считая и Россію, на котораго позволительно было бы смотрѣть, какъ на продолжателя задачъ бальзаковскаго творчества, его трактованія дѣйствительности, его пріемовъ, въ

компановкѣ романа, въ характеристикахъ, въ діалогѣ, въ описаніяхъ.

Здѣсь мы не можемъ касаться вліяній западной литературы на русскую (о чемъ рѣчь будетъ во второй половинѣ этого сочиненія), но трудно не привести тотъ фактъ, что такой романистъ, какъ Тургеневъ, представляющій собою центральную фигуру въ эволюціи русскаго романа, за цѣлое полстолѣтіе, по собственному признанію, сдѣланному на склонѣ лѣтъ, не только не былъ послѣдователемъ Бальзака, какъ реальный романистъ, но даже никогда не интересовался имъ, почти не читалъ его, относился къ нему, какъ къ писателю, неспособному имѣть для него какое-либо обаяніе, какъ бы недостойному того, чтобы сколько-нибудь интересоваться имъ.

Въ самой Франціи, едва ли не на двухъ только романистовъ (сначала на Шарля Бернара, потомъ на Шанфлёри, пустившаго въ ходъ терминъ «реализмъ») смотрятъ какъ на писателей, всего болѣе подпавшихъ подъ вліяніе Бальзака.

И все-таки же его творчество, завершившееся уже вполнѣ въ первую половину нашего столѣтія, вошло въ общее русло, какъ одинъ изъ самыхъ главныхъ междулитературныхъ элементовъ развитія романа. Мы позволили бы себѣ назвать такое вліяніе не очевиднымъ, не формальнымъ, а какъ бы скрытымъ, какъ въ физикѣ есть такъ называемый скрытый теплородъ,—скрытымъ и тѣмъ не менѣе неустанно дѣйствующимъ. Такой фактъ повторяется во всѣхъ сферахъ творчества и мастерства, вплоть до самыхъ скромныхъ и низменныхъ. Художественный уровень, въ данную минуту, можетъ быть и не очень высокъ, вслѣдствіе отсутствія крупныхъ дарованій или антихудожественныхъ направленій и тенденцій, но мѣрило уже существуетъ, и существуетъ не въ видѣ произведеній, отошедшихъ

отъ даннаго момента на нѣсколько сотъ лѣтъ, и болѣе, а въ видѣ завоеваній творческаго таланта надъ современной дѣйствительностью. И эти завоеванія, эти продукты писательской работы остаются на книжномъ рынкѣ, пріобрѣтаютъ все большій и большій кругъ читателей, или, во всякомъ случаѣ, становятся предметомъ болѣе серьезнаго изученія со стороны избраннаго меньшинства, заново объясняются критикой, чтó и произошло съ Бальзакомъ, который только въ 60-хъ годахъ нашелъ себѣ такого толкователя, какъ Ипполитъ Тэнъ въ его знаменитомъ этюдѣ о создателѣ «Человѣческой комедіи».

И къ концу XIX вѣка моментъ развитія реальнаго романа, связанный всего тѣснѣе съ дарованіемъ и съ иниціативой Бальзака, уже вполнѣ вошелъ въ общее русло, какъ одно изъ самыхъ значительныхъ междулитературныхъ вліяній, хотя, повторяемъ, послѣдователей Бальзака — въ тѣсномъ смыслѣ — подражателей его, и при его жизни, и послѣ смерти, можно указать гораздо меньше, чѣмъ у его сверстниковъ, не съигравшихъ такой роли въ завоеваніяхъ художественнаго романа надъ живой дѣйствительностью.

Другой менѣе громкій примѣръ доставляетъ намъ сверстникъ Бальзака, по годамъ, даже его старшій сверстникъ, романистъ Бэль-Стэндаль — авторъ «Le rouge et le noir» и «La chartreuse de Parme». Судьбѣ угодно было, чтобы этотъ писатель, явившійся къ 40 годамъ, съ своей нотой, съ своимъ отношеніемъ къ жизни, съ своими творческими пріемами и стилистической манерой, былъ сразу же и по достоинству оцѣненъ никѣмъ другимъ, какъ Бальзакомъ; а въ Просперѣ Меримѐ нашелъ себѣ и прямого послѣдователя. Но отзывъ Бальзака былъ гласомъ вопіявшаго въ пустынѣ. Стэндаля большая публика не поняла, и его произведенія и послѣ его смерти оставались въ забвеніи, чтò онъ и предви-

дѣлъ, иронически говоря, что его начнутъ понимать только сорокъ лѣтъ спустя, т.-е. къ 80-мъ годамъ, что и случилось, благодаря пропагандѣ, какую кружки парижскихъ «натуралистовъ», въ особенности Эмиль Золя, производили для возстановленія имени и писательскаго почина Стэндаля.

При такихъ условіяхъ можно ли говорить о вліяніи въ обыкновенномъ смыслѣ слова? Конечно, нѣтъ. Даже и съ 80-хъ годовъ, когда Стэндаль былъ признанъ въ парижской критикѣ крупной величиной, мы не видимъ явныхъ слѣдовъ подражанія ему, за исключеніемъ, быть можетъ, нѣкоторыхъ пріемовъ новѣйшихъ романистовъ-психологовъ. И тѣмъ не менѣе та вѣха, которую Стэндаль поставилъ въ эволюціи современнаго романа, не могла пропасть даромъ. Въ его талантѣ и отношеніи къ дѣйствительности, къ задачамъ романа, сказались новыя требованія, которыя потомъ, незамѣтно и въ прогрессирующей степени, вліяли на поднятіе уровня художественныхъ изображеній дѣйствительности, на расширеніе предѣловъ романа, на болѣе смѣлое трактованіе и нравовъ, и интимныхъ душевныхъ состояній дѣйствующихъ лицъ.

Возьмемъ мы и крупнѣйшаго сверстника Бальзака въ сосѣдней странѣ — Чарльза Диккенса, который къ половинѣ 30-хъ годовъ уже сказалъ свое новое слово и еще при жизни Бальзака началъ пользоваться всемірной извѣстностью. Въ лицѣ автора популярнѣйшихъ романовъ, обошедшихъ весь грамотный міръ, мы имѣемъ писателя, въ которомъ творческій талантъ находился всегда какъ бы въ услуженіи у разныхъ гуманитарныхъ и общественныхъ задачъ. Диккенсъ не переставалъ быть протестующимъ моралистомъ, ратовать за паденіе и уничтоженіе разныхъ темныхъ сторонъ англійской общественной и домашней жизни. И вотъ этотъ-то оттѣнокъ его произведеній доставилъ ему, навѣрно,

наибольшую популярность и сдѣлалъ его вліяніе такимъ значительнымъ и въ Англіи, и на материкѣ Европы, и въ Америкѣ. Диккенсу уже, конечно, подражали, и до сихъ поръ подражаютъ, больше, чѣмъ Бальзаку, и въ прямомъ, тѣсномъ смыслѣ, и въ обширномъ. Многіе его пріемы, характеръ фантастичности, своеобразный юморъ отражались и здѣсь, и тамъ, на произведеніяхъ нѣмцевъ, французовъ, итальянцевъ, поляковъ, русскихъ. Но и тутъ самыя цѣнныя пріобрѣтенія сдѣланныя европейскимъ романомъ въ творчествѣ Диккенса, опять-таки вліяли скорѣе скрытымъ путемъ. И если сопоставить, въ этомъ смыслѣ, Бальзака съ Диккенсомъ, то окажется, быть можетъ, что творчество Бальзака двинуло дальше впередъ европейскій художественный романъ, чѣмъ творчество великаго англійскаго романиста, хотя вліяніе того и другого, сказывающееся во внѣшнихъ фактахъ (въ подражаніи, въ заимствованіяхъ и настроеніяхъ) никакъ нельзя ставить на одну ступень: Диккенсъ въ этомъ отношеніи куда превзошелъ Бальзака.

Разработка главнаго вопроса.

Это приводитъ насъ опять къ постановкѣ такой важной проблемы: какъ, въ сущности, происходила, до сихъ поръ, разработка вопроса о вліяніи одной литературы на другую или извѣстныхъ писателей на своихъ современниковъ?

Намъ сдается, что это изученіе, до сихъ поръ, носитъ на себѣ характеръ какъ-бы формальной эрудиціи. Не трудно указывать на прямыя заимствованія, дѣлаемыя изъ одной литературы въ другую, или на усвоеніе себѣ идей и настроеній, зародившихся въ чужомъ обществѣ и въ другой національности; но мы уже сказали, что примѣры прямого подражанія и заимствованія врядъ ли представляютъ собою самый важный элементъ въ дѣлѣ тѣхъ скрытыхъ теченій, какія способствуютъ образованію того или другого уровня

собирательнаго творчества самыхъ культурныхъ странъ.

И важнѣйшею задачею остается, по нашему мнѣнію, опредѣлить то — какъ были пройдены извѣстныя стадіи творчества, при взаимномъ вліяніи различныхъ западно-европейскихъ литературъ.

Усвоеніе (какъ бы оно ни было талантливо и чутко) никогда не можетъ равняться тому, что̀ выросло на самой почвѣ, если эта почва творческихъ произведеній будетъ обособленная, окрашенная въ колоритъ расы или извѣстной доли общественнаго организма. Строго говоря, нельзя даже хорошо перевести какое-нибудь крупное художественное произведеніе съ одного языка на другой. Кто читалъ романы Диккенса, Бальзака, Флобера, Манцони, или «Пана Тадеуша» Мицкевича только въ переводахъ—тотъ не можетъ имѣть полнаго представленія ни о духѣ творчества, ни о складѣ языка. Въ этомъ смыслѣ прямое вліяніе всегда будетъ имѣть подражательный, внѣшній характеръ.

Но та истина, что никакое творческое произведеніе, въ томъ числѣ и романъ, не будетъ имѣть яркаго своеобразнаго колорита, если оно органически не выросло на почвѣ національныхъ особенностей — не мѣшаетъ общей работѣ, тому собирательному психическому процессу, который находитъ себѣ выразителей въ произведеніяхъ, двигающихъ впередъ данную область творчества.

Спеціалисты давно уже занимаются изученіемъ того, какъ всемірно-извѣстные въ исторіи поэзіи типы и сюжеты производили свою миграцію, т.-е., зарождаясь среди того или иного народа, переходили въ народную поэзію другихъ расъ и эпохъ. Характеръ, типъ самое важное дѣло въ поэтическомъ творчествѣ; въ нихъ сосредоточиваются часто цѣлыя міровоззрѣнія, цѣлая совокупность расовыхъ и культурныхъ особенностей. Точно

такъ же и созданіе сюжетовъ, фабулъ указываетъ прямо на развитіе фантазіи, на построительную способность, какая проявилась въ собирательномъ творчествѣ народа или отдѣльнаго его класса.

Но вопросъ о заимствованіи тѣхъ или иныхъ лицъ или фабулъ далеко не исчерпываетъ собою вопроса о болѣе самостоятельномъ ходѣ творчества — и вполнѣ собирательнаго, какое мы видимъ въ эволюціи народной поэзіи (въ сагахъ, былинахъ, пѣсняхъ и т. д.) и единичнаго, но такого, въ которомъ также проявляются, въ видѣ отдѣльныхъ произведеній, творческія силы избраннаго меньшинства націи.

Въ особенности фабула, сюжетъ въ романѣ XIX в. не можетъ служить рѣшающимъ моментомъ. Интересъ къ фабулѣ, т.-е. къ происшествію, къ сцѣпленію разныхъ обстоятельствъ въ судьбѣ героевъ—самъ по себѣ есть только одинъ изъ переходныхъ моментовъ въ эволюціи романа. И уже въ первую половину нашего вѣка достоинство произведеній не зависѣло вовсе отъ одной только занимательной, блестящей фабулы, хотя несомнѣнно, что публика, любящая занимательное чтеніе, создавала романистамъ, богатымъ внѣшней фантазіей, временную громкую репутацію. Мы замѣчаемъ, напротивъ, что европейскій романъ, по мѣрѣ того какъ онъ все болѣе и болѣе захватывалъ живую дѣйствительность, расширялъ кругъ своихъ наблюденій, проникалъ все глубже въ психію человѣка и все живѣе изображалъ семейные и общественные нравы, и соотвѣтственно освобождался отъ обязательно интересной и сложной фабулы. Да если бы кто-нибудь задался цѣлью: прослѣдить миграцію различныхъ сюжетовъ на протяженіи нѣсколькихъ десятилѣтій въ области романа новой эпохи—это была бы не только безконечно-сложная, но и мало полезная работа. Миграцію сюжетовъ важно прослѣдить въ поэзіи минувшихъ эпохъ до

извѣстнаго момента, для болѣе точнаго опредѣленія источниковъ собирательнаго народнаго творчества, вліяній и заимствованій между отдѣльными расами и культурами. Но въ XIX-мъ вѣкѣ, особенно въ романѣ, созданіе фабулы является дѣломъ слишкомъ обычнымъ и распространеннымъ. И въ этомъ направленіи фантазія шла вслѣдъ за расширеніемъ наблюдательности, по мѣрѣ того, какъ раздвигалась реально творческая область романа. И тутъ, конечно, дѣло не обошлось безъ прямыхъ воздѣйствій и вліяній выдающихся талантовъ, у которыхъ являлись сейчасъ же подражатели, сочинявшіе фабулы въ ихъ тонѣ и вкусѣ. Но эволюція романа новой эпохи показываетъ постановку все болѣе крупныхъ творческихъ задачъ, т.-е. проявляется самостоятельно въ созданіи все новыхъ живыхъ лицъ, въ сильнѣйшемъ захватѣ жизни и въ пріемахъ изображенія, т.-е. въ художественномъ мастерствѣ. И такъ идетъ вплоть до второй половины XIX-го стол., при чемъ творчество характеровъ, возсозданіе среды, психическій анализъ, описательное мастерство, новые пріемы характеристики лицъ, обстановокъ, настроеній— все это выступаетъ, гораздо чаще, на первый планъ. А сюжеты въ тѣсномъ смыслѣ, фабулы, интриги дѣлаются скорѣе достояніемъ второстепенной и третьестепенной литературы романа. И только нѣкоторые писатели съ крупнымъ талантомъ остаются показателями того, какъ спеціальная способность къ созданію фабулъ можетъ быть соединена съ другими существенными литературными достоинствами, что́ мы видимъ на примѣрѣ хотя бы Эдгара Поэ.

Припомните опять указаніе Тэна—весьма характерное и вѣрное—какое вы найдете въ его «Философіи искусства», когда онъ говоритъ о самой блестящей эпохѣ итальянской живописи: какое малое количество сюжетовъ изъ миѳологіи и священнаго писанія было

достаточно для того, чтобы питать цѣлый творческій періодъ въ развитіи искусства, гдѣ занимательность и значительность содержанія должны играть также не малую роль въ успѣхѣ произведенія. Конечно, это указаніе нельзя прямо примѣнять къ области изящной литературы и въ особенности къ роману. Но и въ романѣ мы видимъ, что въ произведеніяхъ, обозначающихъ собою поступательныя вѣхи эволюціи, мы имѣемъ дѣло съ основными типами человѣчества, мѣняющимися въ условіяхъ времени и мѣста. И положенія, коллизіи драмы, семейныя и общественныя отношенія сводятся также къ нѣсколькимъ крупнѣйшимъ основнымъ элементамъ, такъ что вопросъ о томъ, что̀ изображается—уступаетъ мѣсто вопросу: какъ изображается. Слѣдовательно, вліяніе, въ сферѣ сюжетовъ и фабулъ, несомнѣнно существующее и вызывающее даже подражательную работу, не имѣетъ того значенія, какъ вліяніе—явное или тайное—тѣхъ завоеваній, до которыхъ доработывается романъ и внѣ сюжетовъ и фабулъ.

Напротивъ, творческая эволюція, понимаемая въ *самыхъ крупныхъ ея задачахъ*, и проявляется все болѣе и болѣе, на протяженіи XIX вѣка, въ томъ, что авторы—и высоко-даровитые, и менѣе одаренные—освобождаютъ себя отъ того рода фабулъ и отъ того направленія фантазіи, которые доставлялись по традиціи путемъ перехода изъ одной литературы въ другую, такъ называемаго эрудитами: «переживанія».

Сравненіе двухъ столѣтій.

Если мы сравнимъ два столѣтія—XVII и XIX, то мы найдемъ, что двѣсти лѣтъ тому назадъ писатели какъ бы роковымъ образомъ подпадали подъ вліяніе тѣхъ или иныхъ образцовъ. И требовалось громадное, геніальное дарованіе для того, чтобы сразу сбросить съ себя эти тиски и принципы.

И раньше, въ XVI вѣкѣ, Сервантесъ, показавшій

намъ примѣръ такой эмансипаціи, выступивъ какъ сатирикъ, осмѣивающій увлеченіе рыцарскими романами—всѣмъ содержаніемъ своего «Донъ-Кихота» доказалъ, въ то же самое время, что истинно-художественное творчество не нуждается въ погонѣ за сложными, фантастическими сюжетами. Въ XVII-мъ вѣкѣ извѣстный сортъ сюжетовъ накладывалъ свою печать на цѣлый рядъ произведеній: была ли это любовная фабула, или же болѣе житейская, въ томъ родѣ, который у нѣмцевъ называется «мошенническимъ» романомъ.

И въ XIX-мъ это подчиненіе извѣстнымъ образцамъ по части сюжетовъ и фабулъ держится довольно долго въ второстепенныхъ литературныхъ сферахъ. Болѣе же серьезныя творческія вліянія происходятъ по другимъ элементамъ развитія романа.

Уклоненіе романа отъ художественныхъ задачъ.

Тутъ умѣстно будетъ замѣтить, что непрерывное вліяніе идей и мотивовъ, волнующихъ общество западно-европейскихъ культурныхъ странъ, можетъ отклонять художественное творчество отъ его эстетическихъ задачъ, что мы и видѣли, въ особенности, въ періодъ, когда дѣйствовала «юная Франція» и такая же «юная Германія», т.-е. на протяженіи болѣе чѣмъ четверти вѣка. Но если это вліяніе и вырождается въ тенденціозность, которая понижаетъ уровень художественнаго творчества, то оно, въ то же самое время, можетъ и давать извѣстный импульсъ замысламъ романистовъ, — коли не прямо, то косвенно способствовать расширенію сферы романа, помогая ему пріобрѣтать, все чаще и чаще, общечеловѣческій интересъ. Это можно видѣть не только на примѣрѣ Жоржъ Зандъ и даже Евгенія Сю, но главнымъ образомъ въ писательской дѣятельности такого романиста, какъ Диккенсъ и—въ болѣе раннюю эпоху—какъ авторъ «Обрученныхъ» Манцони, считающійся по праву создателемъ художественнаго романа въ Италіи, во вторую четверть нашего вѣка.

Отсутствіе прочнаго мѣрила.

Въ вопросѣ междулитературныхъ вліяній, до сихъ поръ, мы не видимъ вполнѣ опредѣленнаго мѣрила. А намъ кажется, что давно пора бы идти путемъ, позволяющимъ установлять возможно точно—до какой ступени развитія дошелъ данный видъ творчества (въ нашемъ случаѣ романъ) въ той или иной литературѣ, въ ту или иную эпоху.

Можетъ случиться, что извѣстный писатель, принадлежащій къ данному моменту, сдѣлавшійся чрезвычайно популярнымъ и внѣ предѣловъ своего отечества, найдетъ повсюду подражателей, и критика свяжетъ цѣлую полосу изящной литературы съ его именемъ. Но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что вліяніе такого писателя представляетъ собою фактъ, знаменующій дѣйствительный шагъ впередъ.

Возьмите вы любого изъ корифеевъ такъ называемаго романтическаго періода французской литературы въ области романа, за исключеніемъ Бальзака, Меримè и Стэндаля: опять ту же Жоржъ Зандъ, или Александра Дюма-отца, или Евгенія Сю. Ими зачитывалась вся Европа, они вызывали цѣлыя направленія внѣ Франціи, заставляли повсюду подражать себѣ. Но если взглянуть на нихъ и на ихъ писательскую работу съ болѣе строгой точки зрѣнія, то окажется, что творческая переработка дѣйствительности, изъ этихъ трехъ романистовъ, принадлежала только въ извѣстной степени Жоржъ Зандъ, которая вносила нѣчто свое и въ языкъ, и въ обработку характеровъ, и въ душевный анализъ своихъ героинь. И остальные два знаменитыхъ французскихъ романиста, пользовавшіеся такимъ обаяніемъ на своихъ современниковъ и за предѣлами Франціи, выдѣлялись несомнѣннымъ талантомъ, искусствомъ занимательнаго разсказа и смѣлой фактурой изображенія; но оба они пользовались уже тѣмъ, что и въ историческомъ романѣ, и въ романѣ бытовомъ, создали до нихъ Вальтеръ-Скоттъ

и Бальзакъ. Стало-быть, ихъ вліяніе не представляетъ для изслѣдователей исторіи развитія художественнаго романа чего-либо несомнѣнно цѣннаго. Оно только заслоняетъ собою настоящую филіацію творческихъ пріобрѣтеній и завоеваній, тѣхъ крупныхъ вѣхъ въ эволюціи романа, посредствомъ которыхъ происходило междулитературное вліяніе и будетъ всегда происходить.

Очень часто бываетъ и такъ, что на примѣрѣ какого-нибудь крупнаго дарованія нельзя доказать прямого воздѣйствія на него предшественниковъ или сверстниковъ въ другихъ національностяхъ. Да и вообще самая погоня за тѣмъ, чтобы выискивать и отмѣчать всякаго рода заимствованія—представляетъ интересъ второстепенный, можетъ выродиться въ довольно ненужное дилетанство или въ игру тонкостями эрудиціи.

Писатель извѣстной національности можетъ и не подпадать прямо подъ вліяніе какого-нибудь иностраннаго автора или нѣсколькихъ одновременно—и все-таки же отражаетъ на себѣ ихъ настроенія и пріемы, потому что онъ, прежде всего, самъ читатель и представляетъ собою одну изъ составныхъ частей общей «эстопсихологіи» публики. Даже и тогда, когда онъ не былъ хорошо знакомъ съ тѣмъ или инымъ иностраннымъ авторомъ, онъ, тѣмъ не менѣе, воспринялъ изъ окружающаго воздуха тѣ или иныя вѣянія. Тутъ все дѣло въ томъ: подчиняется ли онъ вкусамъ и взглядамъ большинства или же способенъ во-время угадать—чего ждетъ избранное меньшинство его эпохи? Къ этому вѣдь все и сводится. Онъ какъ бы инстинктомъ чуетъ, интуитивно распознаетъ — какія произведенія, какіе авторы въ чужихъ литературахъ уже проникли въ сознаніе этого избраннаго меньшинства читающей публики. Мы видѣли уже, говоря о Бальзакѣ, что онъ и для такихъ тонко развитыхъ людей, какимъ былъ нашъ знаменитый романистъ, оставался почти что незнаком-

цемъ, не привлекалъ ихъ, а скорѣе отталкивалъ—и все-таки тотъ же крупнѣйшій русскій писатель-художникъ сталъ съ первыхъ своихъ шаговъ беллетриста сочувствовать художественно-реальному изображенію дѣйствительности, т.-е., другими словами, служить тому самому творческому дѣлу, которое нашло въ Бальзакѣ, во вторую четверть XIX вѣка, крупнѣйшаго своего выразителя и поборника.

Въ сторону отрицательную, и талантливые писатели могутъ поддаваться, непроизвольно и часто безсознательно, настроеніямъ и вкусамъ современной публики, и притомъ массы, а не избраннаго меньшинства. А эти настроенія и вкусы воспитались иногда на такихъ образцахъ, которые этимъ авторамъ не казались вовсе достойными не только подражанія, но и болѣе близкаго знакомства.

Доказательные примѣры.

Чтобы правильнѣе и цѣльнѣе опредѣлять главные моменты междулитературныхъ вліяній, въ первую половину XIX стол., мы можемъ обратиться къ тому, что̀ дѣлается на нашихъ глазахъ, въ концѣ вѣка, пользуясь фактами, за послѣднее время, относящимися къ взаимодѣйствію творчества и художническихъ принциповъ въ двухъ націяхъ, изъ которыхъ одна уже болѣе ста лѣтъ находилась подъ несомнѣннымъ литературнымъ вліяніемъ другой, но не наоборотъ. Это—Франція и Россія.

Когда въ Парижѣ сложилась школа такъ называемыхъ «натуралистовъ» и нашла въ Эмилѣ Золя такого горячаго, убѣжденнаго и, такъ сказать, прямолинейнаго защитника, то въ русской критикѣ къ этому движенію отнеслись, въ общемъ, съ большими оговорками. Ему отказывали (по крайней мѣрѣ въ нѣкоторой долѣ русской критики и публики) въ правѣ на новизну и оригинальность, напоминали то, какъ у насъ, еще въ 40-хъ годахъ, сложилась своя «натуральная» школа. Ее и до сихъ поръ и ходячая наша критика, и публика считаютъ продуктомъ вполнѣ самостоятельнаго развитія. А между тѣмъ тѣ русскіе беллетристы, которые въ

40-хъ годахъ причисляли себя къ этой школѣ, развились несомнѣнно подъ яркимъ воздѣйствіемъ тогдашней англійской и французской беллетристики, и въ особенности романовъ Диккенса и Евгенія Сю. Въ этихъ романахъ тогдашнихъ русскихъ натуралистовъ увлекали не трезвая художественность, не высокія творческія достоинства, а желаніе проникать анализомъ и возмущеннымъ гражданскимъ чувствомъ до подонокъ общества. Тѣ же самые русскіе натуралисты 40-хъ годовъ зачитывались и романами Жоржъ Зандъ, и мы знаемъ, что крупнѣйшіе романисты, бывшіе молодыми людьми въ ту эпоху—Тургеневъ и Достоевскій—оставались до смерти вѣрны культу Жоржъ Зандъ. Но и тутъ надо сдѣлать оговорку: ни Сю, ни Жоржъ Зандъ, при всемъ ихъ тогдашнемъ обаяніи, не могутъ считаться прямыми предшественниками русской натуральной школы. Движеніе шло съ запада, было сильно окрашено французскимъ колоритомъ; но истинно реальные пріемы, художественно-реалистическое отношеніе къ дѣйствительности, расширеніе рамокъ романа во всѣ стороны было во Франціи гораздо болѣе дѣломъ Бальзака, чѣмъ Жоржъ Зандъ или Сю.

И если наши писатели реальнаго направленія, создавшіе новый русскій романъ, и не считали себя послѣдователями Бальзака, то все-таки же ихъ школа, послѣ всего, что́ создано было великимъ французскимъ романистомъ, не могла уже претендовать на полную самобытность; она была нова, оригинальна и плодотворна для нашего отечества, а не для всего культурнаго запада.

Прошло цѣлыхъ сорокъ лѣтъ, и русскій романъ, съ Тургеневымъ во главѣ, сталъ совершать свое «мирное завоеваніе» [1]) въ западной Европѣ, сначала въ Гер-

[1]) *Это выраженіе было впервые употреблено въ нашей печати авторомъ настоящаго труда.*

маніи, потомъ въ Англіи и во Франціи. Парижъ, его литературные кружки, его публика — подняли значеніе русскихъ романистовъ, доставили имъ всемірную извѣстность. Этого мало:—романисты наши стали вліять на молодыя поколѣнія западныхъ, въ особенности французскихъ писателей; такъ что явился уже вопросъ въ парижской критикѣ о томъ: въ какой степени эти вѣянія, идущія съ сѣверо-востока, были плодотворны или вредны, отвѣчали на здоровыя двигательныя стремленія французской интеллигенціи?

И въ самомъ концѣ вѣка мы видимъ какъ такая самостоятельная, туго подчиняющаяся чужимъ вліяніямъ беллетристика, какъ французская, стала подпадать, и послѣдовательно, и одновременно, подъ воздѣйствіе чужихъ образцовъ. Вліянія шли съ сѣверо-востока, изъ Россіи, и изъ скандинавскихъ странъ—и отражались не на одной Франціи, а также и на Германіи, на Англіи, и на романскомъ югѣ. И вообще, въ послѣдніе годы, чувствуется все болѣе замѣтная склонность къ подчиненію идеямъ, вкусамъ и пріемамъ мастерства иностраннаго происхожденія, въ главныхъ литературахъ западной Европы.

Всѣ эти факты, пережитые на нашихъ глазахъ, могутъ помогать намъ въ сужденіяхъ о томъ: въ чемъ сказывалось, въ первую половину вѣка, настоящее междулитературное вліяніе въ культурныхъ странахъ средней Европы и происходило ли оно именно такъ, какъ принято объ этомъ говорить и писать.

Представители трехъ главныхъ западно-европейскихъ націй: французъ, нѣмецъ и англичанинъ — въ этомъ вопросѣ могутъ каждый по-своему (даже и не увлекаясь особенно патріотическимъ чувствомъ) доказывать, что романъ двигался благодаря творческой инціативѣ ихъ соотечественниковъ. За французами осталось бы во всякомъ случаѣ преобладаніе идей, направленій

и пріемовъ, сравнительно съ нѣмцами и англичанами; но если захватить поглубже, то окажется, что литературное движеніе въ началѣ вѣка, нашедшее своего выразителя въ такомъ талантѣ, какъ Шатобріанъ, находилось въ прямой связи съ тѣмъ, до чего доработались нѣмцы и англичане.

Точно такъ же и нѣмцы обязаны были развитіемъ болѣе плодотворныхъ идей и взглядовъ на художественныя задачи творчества своевременнымъ знакомствомъ и съ англійской, и съ французской литературой.

Лесажъ, де-Фо, Руссо, Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ, аббатъ Прево, Гёте, Фильдингъ, Стернъ, Гольдсмитъ, Шатобріанъ, Сенанкуръ, Бенжаменъ Констанъ, Байронъ, Вальтеръ-Скоттъ, Манцони, Викторъ Гюго, Стендаль, Мериме, Бальзакъ, Диккенсъ, Тэккерей, Жоржъ Зандъ, Мицкевичъ, Фернанъ Кавальеро, Флоберъ, Джоржъ Эліотъ—всѣ эти творческіе моменты всемірной литературы заключаютъ въ себѣ, какъ въ фокусахъ свѣта, лучи, шедшіе съ разныхъ сторонъ и переработанные въ такихъ центральныхъ творческихъ аппаратахъ.

Въ этомъ переплетеніи междулитературныхъ вліяній все зависѣло, и до сихъ поръ зависитъ, отъ степени истинной самобытности, понимаемой не въ узко-національномъ смыслѣ, отъ тѣхъ пріобрѣтеній творческаго характера, которыя сейчасъ же получаютъ всемірный интересъ и значеніе, хотя и окрашены, каждый разъ, въ цвѣтъ извѣстной національности.

Значеніе французовъ. На этомъ пути, если уже надо непремѣнно опредѣлять роль каждой изъ крупнѣйшихъ западныхъ національностей, французы—въ XIX вѣкѣ—внесли едва ли не наибольшую сумму междулитературныхъ вліяній.

Въ области романа съ ними могли соперничать англичане, творческая иниціатива которыхъ сказалась, въ XIX вѣкѣ, въ такихъ писателяхъ, какъ Вальтеръ-Скоттъ, Диккенсъ, Тэккерей и Джоржъ Эліотъ.

Но блистательная роль, какую съигралъ Вальтеръ-Скоттъ, какъ создатель—послѣ Шатобріана—историческаго романа новой эпохи, не ослабляетъ того соображенія, что историческій романъ, какъ спеціальный родъ повѣствовательныхъ произведеній, былъ только въ сущности приближеніемъ къ болѣе художественному и объективному типу творчества.

Припомните что́ говоритъ о Вальтеръ-Скоттѣ Тэнъ: «Своей основной честностью и широкой гуманностью онъ добился того, что сталъ Гомеромъ современной буржуазіи. Вокругъ него и послѣ него романъ нравовъ, освободившійся изъ историческаго романа, доставилъ цѣлую литературу и сохранилъ тѣ черты, какія онъ наложилъ на него. Миссъ Аустенъ, миссъ Бронтё, мистриссъ Гаскель, мистриссъ Эліотъ, Бульверъ, Тэккерей, Диккенсъ и столько другихъ изображаютъ, главнымъ образомъ, или исключительно, какъ и онъ же, современную жизнь такою, какова она есть, безъ прикрасъ, во всѣхъ слояхъ общества, часто въ народѣ, еще чаще—въ среднемъ классѣ. И причины, по которымъ у него и у другихъ историческій романъ не оказался вполнѣ удачнымъ, помогли и ему, и этимъ другимъ въ созданіи романа нравовъ. Они сдѣлались слишкомъ мелочными списывателями и прямолинейными моралистами, неспособными на крупныя отгадки и широкія симпатіи, присущія историку; ихъ воображеніе было слишкомъ литературно, а оцѣнки черезчуръ предвзяты».

«Но съ этими-то свойствами они какъ разъ и создаютъ новый родъ, который въ тысячѣ развѣтвленій кипитъ до сихъ поръ въ такомъ обиліи, что таланты считаются тутъ сотнями; а по богатству своеобразныхъ національныхъ соковъ можно сравнить эту литературную работу съ живописью великаго вѣка голландцевъ. Двѣ главныя черты—реализмъ и мораль. Они за сотню льё отъ порывовъ воображенія, творческаго и изящнаго,

какое мы видимъ въ эпоху Возрожденія и въ XVII вѣкѣ, въ героическія и рыцарскія времена. Они отказываются отъ свободнаго вымысла; они держатся самой строгой точности». И далѣе: «Словомъ, они пишутъ, какъ буржуа и для буржуа, т.-е. для людей степенныхъ, замкнувшихъ себя въ извѣстной профессіи, безъ фантазіи... неспособныхъ что-либо вкушать широко и смѣло. Они хотятъ, чтобы романъ способствовалъ, какъ и все остальное, ихъ великой задачѣ: улучшенію человѣка и общества. Они требуютъ отъ него прославленія добродѣтели и бичеванія порока. Они дѣлаютъ изъ него орудіе развѣдокъ, воспитанія и морали».

Все это вѣрно, но, возвращаясь къ Вальтеръ-Скотту и его значенію въ творческомъ романѣ XIX вѣка, не нужно забывать, что реальная сторона его описаній, характеристикъ, картинъ быта—явилась только видоизмѣненіемъ того морализующаго реализма, какой англійскій романъ, во второй половинѣ XVIII-го столѣтія, довелъ уже до весьма большого развитія. И, быть можетъ, въ огромномъ репертуарѣ вальтеръ-скоттовскихъ романовъ вы не найдете ни одного произведенія, которое бы сочетало въ себѣ, въ такой искренней, обаятельной формѣ, и потребность въ правдѣ, и моральные запросы, какъ въ «Векфильдскомъ священникѣ» Гольдсмита.

И это главное русло англійскаго романа дѣйствительно овладѣло интересомъ западной публики и поддерживало въ ней вкусъ къ серьезному, искреннему и реальному творчеству, благодаря такимъ талантамъ, какъ Диккенсъ, Тэккерей и позднѣе Джоржъ Эліотъ.

Особенный строй англійскаго романа.

Но такой романъ оставался слишкомъ англійскимъ, преслѣдовалъ гораздо болѣе морализующія, чѣмъ чисто художественныя цѣли, не доходилъ до многаго и въ психологіи, и въ изображеніи нравовъ, и въ характеристикахъ выдающихся стремленій вѣка, что мы видимъ у французовъ. Поэтому англійскій романъ, въ

послѣднюю четверть вѣка, уже не задаетъ тона. Онъ размѣнялся на беллетристическую производительность, съ тѣми самыми средними достоинствами и съ тѣмъ же неисправимымъ, чисто британскимъ морализмомъ. Стало-быть, и вліяніе его, въ концѣ концовъ, въ смыслѣ развитія художественнаго творчества, было только частичное, а когда и сказывалось слишкомъ сильно на томъ или иномъ иностранномъ авторѣ, то почти всегда въ ущербъ его оригинальности и умственной смѣлости. Кромѣ того, у крупныхъ англійскихъ романистовъ, въ особенности у Диккенса, все проходило сквозь призму опять-таки чисто британскаго юмора, увлекало самого писателя къ постоянному юмористическому трактованію изображаемой дѣйствительности, дѣлало языкъ условнымъ. И все это не могло не мѣшать болѣе цѣльному и плодотворному воздѣйствію на иностранныхъ писателей, или же вызывало въ нихъ подражательность, склонность къ манерѣ, не отвѣчающей самымъ характернымъ свойствамъ ихъ національности.

У нѣмцевъ толчокъ, данный такимъ дарованіемъ, какъ Гёте, не былъ настолько плодотворенъ, чтобы позволить имъ, въ первую четверть XIX стол., доработаться до произведеній съ крупными художественными достоинствами, дѣлающими ихъ достояніемъ всемірной литературы. И въ то же время ихъ беллетристика, гоняясь за всевозможными идейными задачами, нравственными, соціальными и политическими мотивами, попытками и пріемами, подчинялась англійскимъ и французскимъ вліяніямъ гораздо чаще и сильнѣе, чѣмъ это мы замѣчаемъ, въ соотвѣтственный періодъ, у англичанъ и французовъ. И едва ли въ первую четверть вѣка не въ одной лишь сферѣ эксцентрическаго юмора и романтической фантастики, въ лицѣ такихъ талантовъ, какъ Жанъ-Поль Рихтеръ и Гофманъ, Нѣмцы.

удалось имъ взять своеобразную ноту и заинтересовать ею-же всю читающую Европу. Вліяніе-же такого романиста, какъ Вальтеръ-Скоттъ, нѣмцы переработали довольно самостоятельно, что до сихъпоръ—по крайней мѣрѣ у насъ—недостаточно оцѣнено.

Ихъ романисты той эпохи, и въ особенности Вилибальдъ Алексисъ (Герингъ), съумѣли разработать нѣкоторыя эпохи національной исторіи съ чувствомъ реальной правды, стремясь къ возможно яркой формѣ. Ихъ произведенія все-таки не пошли дальше своего отечества и можно сказать, что нѣмецкій романъ 30-хъ и 40-хъ годовъ является только очень обширной ареной всевозможныхъ опытовъ, самыхъ разнообразныхъ направленій, идей, протестовъ и упованій. Но все это не дало ни одного писателя и ни одного произведенія, которое бы было, какъ выражаются нѣмцы, «epoche machend», не только для Германіи, но и для всей Европы. И позднѣе, къ 60-мъ годамъ, за исключеніемъ отчасти Келлера, Фрейтага и Ауэрбаха, даже въ лицѣ такого романиста, какъ Шпильгагенъ, нѣмецкій романъ, ни въ общемъ, ни въ подробностяхъ, не вносилъ въ междулитературный складъ художественнаго творчества такихъ элементовъ, которые бы не значились уже въ другихъ современныхъ литературахъ, въ томъ числѣ и въ русской беллетристикѣ.

Крупнѣйшее мѣсто Франціи

Во Франціи, несмотря на цѣлыя полосы (когда преобладали разные направленія и вкусы, неблагопріятные эволюціи художественнаго творчества)—все-таки же XIX вѣкъ весь, съ начала до конца, характеризованъ, для этой страны, чередованіемъ крупнѣйшихъ моментовъ въ эволюціи романа. И въ смыслѣ междулитературныхъ вліяній за Франціей надо признать первое мѣсто не только по фактамъ внѣшней подражательности ея писателямъ, увлеченнымъ модой, а и по тѣмъ цѣннымъ пріобрѣтеніямъ, которыя и явнымъ, и скры-

тымъ путемъ отразились въ другихъ европейскихъ литературахъ. И посрединѣ стоитъ безпримѣрное, на протяженіи цѣлаго вѣка, творчество Бальзака, а во второй половинѣ XIX стол. является такое же дарованіе — но цѣльнѣе. съ гораздо высшимъ артистическимъ мастерствомъ, совершенствомъ языка и глубиной психическаго анализа—въ лицѣ Флобера.

И въ послѣднее двадцатилѣтіе французскій романъ все расширялъ и расширялъ свои рамки, захватывая жизнь культурнаго человѣчества въ такой передовой странѣ, какъ Франція, безъ уступокъ тѣмъ разсудочно-моральнымъ задачамъ, какими стѣснена до сихъ поръ англійская беллетристика, взятая въ цѣломъ. И этотъ захватъ жизни, совершаемый французскимъ романомъ, въ концѣ вѣка, распространяется повсюду и несомнѣнно помогаетъ и писателямъ другихъ европейскихъ странъ въ ихъ борьбѣ за ту же первенствующую цѣль: возсоздавать жизнь въ произведеніяхъ изящнаго творчества.

ЛИЧНОСТЬ и СУДЬБА ПИСАТЕЛЯ.

Био-психологія даровитыхъ людей.—Ревелье-Паризъ.—Моро де-Туръ.—Ломброзо.—Докторъ Тулузъ.—Анализъ вопроса о даровитости.—Вліяніе климата, почвы и расы.—Возрастъ.—Темпераментъ.—Характеръ.—Профессіи.—Наслѣдственность.—Другія условія.—Главный вопросъ.—Примѣры за полтора столѣтія.—Лесажъ.—Мариво.—Прево.—Рестифъ.—Де-Фо.—Фильдингъ.—Гольдсмитъ.—Стернъ.—Руссо.—Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ.—Гёте.—Шатобріанъ.—Сенанкуръ.—Бенжаменъ Констанъ.—Г-жа Сталь.—Байронъ и Вальтеръ Скоттъ.—Манцони.—Гюго и Виньи.—Дюма.—Жоржъ-Зандъ.—Е. Сю.—Стендаль.—Меримè.—Готье.—Бальзакъ.—Флоберъ.—Диккенсъ и Теккерей.—Джорджъ Элліотъ.—Эдгаръ Поэ.—Нѣмцы.—Ж.-П. Рихтеръ.—Гофманъ.—Новалисъ и Тикъ.—Гуцковъ.—Гр. Ганъ-Ганъ и Ф. Левальдъ.—Ауэрбахъ.—Келлеръ.—Фрейтагъ.—Шпильгагенъ.—Фернанъ-Кавальеро.—Аларконъ.—Мицкевичъ.—Гр. Ржевускій.—Крашевскій.—Значеніе личности и судьбы писателя.—Поправки къ методу Тэна.—Плодовитость.—Матеріальные тиски.—Первенствующая задача.

Этотъ важный предметъ изслѣдованія, въ психологіи единичнаго творчества, сдѣлался, къ концу вѣка, гораздо богаче матеріаломъ, чѣмъ это было прежде. Изслѣдованія стали расширяться съ тѣхъ поръ, какъ критика, въ лицѣ въ особенности Сентъ-Бёва и Тэна, выдвинула, на первый планъ, опредѣленіе того: чѣмъ были писатели въ разныхъ смыслахъ—ихъ темперамента, частной жизни, среды, въ которой родились, эпохи, къ какой принадлежали.

Био-психологія даровитыхъ людей.

Болѣе серьезные и обстоятельные труды по психологіи творчества, во всѣхъ его областяхъ, давно уже пошли и къ постановкѣ такого вопроса: какъ смо-

трѣть на людей и даровитыхъ и геніальныхъ? И то, что въ послѣднюю треть XIX-го ст., въ слишкомъ категорической и прямолинейной формѣ, высказалъ итальянскій ученый Ломброзо, въ своей книгѣ «Геній и безуміе»—тò уже давно носилось въ воздухѣ. Ученые, занимавшіеся человѣческимъ организмомъ, въ его здоровомъ и болѣзненномъ состояніи, не могли не заинтересоваться коренными особенностями людей съ творческимъ дарованіемъ.

Ревельè-Парйзъ.

Починъ, въ этомъ вопросѣ, принадлежитъ французскому психіатру Ревельè-Парйзу, выпустившему въ 1843 г. книгу подъ названіемъ, «Physiologie des hommes livrés aux travaux de l'esprit». Въ ней уже поставлена задача, которую потомъ сталъ разрабатывать другой врачъ, Моро де-Туръ; а раньше его въ этюдахъ Лелю «Le démon de Socrate» (1836) и «L'amulette de Pascal» (1846) можно было найти попытку свести высокія умственныя способности къ извѣстному виду душевнаго разстройства, такъ какъ и Сократъ, и Паскаль страдали галлюцинаціями.

Ревельè-Парйзъ первый поставилъ вопросъ гораздо шире, исходя изъ того принципа, что способность чувствовать эмоціи возрастаетъ вмѣстѣ съ интеллектомъ. Поэтому, мозгъ дѣлается, въ усиленной степени, центральнымъ пунктомъ чувствительности, а другіе органы лишаются соотвѣтственной нервной дѣятельности. Ревельè Парйзъ, не выступая еще съ такимъ тезисомъ, какъ въ новѣйшее время Ломброзо, считаетъ нервное разстройство слѣдствіемъ черезчуръ усиленной мозговой работы индивидовъ, умственно хорошо одаренныхъ, а не наоборотъ. Для него извѣстный видъ душевнаго разстройства и безумія вовсе не составляетъ conditio sine qua non геніальности. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, Ревельè-Парйзъ признавалъ возможность первоначальнаго предрасположенія, склонность къ чрез-

вычайной раздражительности, являющейся непремѣнно у людей, долго и сильно упражнявшихъ свои умственныя способности. Этимъ онъ и объясняетъ частое появленіе душевныхъ разстройствъ у даровитыхъ людей. Склонность къ нимъ приходитъ вмѣстѣ съ исключительнымъ расположеніемъ къ постоянной умственной агитаціи, дѣйствующей, опять-таки въ свою очередь, на всю нервную систему.

Моро-де-Туръ.

Почти за четверть вѣка до книги Ломброзо, во Франціи, въ лицѣ такого психіатра, какъ докторъ Моро-де-Туръ, мы имѣемъ уже изслѣдователя, который не побоялся, въ своей книгѣ, появившейся въ 1859 г., выступить съ очень опредѣленнымъ и рѣзкимъ мнѣніемъ, несомнѣнно въ такомъ же духѣ, какъ и теорія Ломброзо. Книга эта носила заглавіе: «La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence des nevropathies sur le dynamisme intellectuel». Основное положеніе доктора Моро было имъ высказано въ такой совершенно выясненной формѣ:

«Умственныя расположенія, дѣлающія то, что одинъ человѣкъ отличается отъ другихъ оригинальностью своихъ мыслей и замысловъ, эксцентричностью или энергіей аффективныхъ способностей, высотой своихъ интеллектуальныхъ силъ—берутъ свое начало въ тѣхъ же самыхъ органическихъ условіяхъ, какъ и различныя душевныя разстройства, крайнимъ выраженіемъ которыхъ являются безуміе и идіотство».

Какъ читатель видитъ, это та же теорія, что̀ и у профессора Ломброзо. У доктора Моро были уже и тогда предшественники, какъ, напр., докторъ Лелю, занимавшій раньше его мѣсто врача въ парижскомъ госпиталѣ для душевно-больныхъ, Бисетрѣ. А если подниматься еще выше, то дойдешь и до Аристотеля, который уже тогда говорилъ, что великіе поэты, художники, мысли-

тели, политическіе дѣятели были болѣе или менѣе меланхоличны; а то, что разумѣлъ подъ именемъ «меланхоліи» Аристотель, было уже почвой, на которой развиваются разные виды душевнаго разстройства. И въ XVIII-мъ столѣтіи есть уже писатели, трактовавшіе этотъ предметъ, склонные разсуждать въ томъ же духѣ, напр., Дидро. Но докторъ Моро ограничивалъ безуміе геніально-даровитыхъ людей первой стадіей разстройства, тѣмъ, что называется возбужденностью — «l'excitation».

Въ настоящее время, формула Ломброзо далеко не пріобрѣла кредита у его современниковъ и въ научномъ мірѣ, и въ писательскихъ сферахъ. Да и его предшественникъ, докторъ Моро, нашелъ очень многихъ оппонентовъ, которые доказывали (какъ дѣлаютъ и теперь оппоненты Ломброзо), что повышеніе чувствительности и мозговыя силы высоко одаренныхъ людей весьма и весьма согласимы не съ болѣзненнымъ, а напротивъ, съ очень здоровымъ организмомъ, съ такимъ уровнемъ душевнаго склада (и въ особенности чисто мозговыхъ отправленій), который обусловливаетъ весьма часто не одни только безпорядочные полеты фантазіи, а также и необычайную ясность головы, способность на концепціи, требующія полнаго присутствія творческихъ силъ. Изъ того, что творчество не произвольно, а на половину происходитъ «подъ порогомъ сознанія», вовсе не вытекаетъ, что оно должно быть непремѣнно связано съ болѣзненной дисгармоніей духа. Но во всякомъ случаѣ, въ настоящее время, изслѣдованія писателей-художниковъ должны касаться рѣшительно всѣхъ сторонъ ихъ біо-психической организаціи. Ломброзо.

И мы видимъ, что въ послѣдніе годы любознательность, въ эту сторону, пошла очень далеко, что и доказываетъ попытка парижскаго врача Тулуза, предположившаго: подвергнуть самому тщательному обслѣ- Докторъ Тулузъ.

дованію нѣсколько крупныхъ писателей и художниковъ. Книга о Золя уже вышла и заключаетъ въ себѣ такой детальный анализъ его организаціи, во всѣхъ смыслахъ, какого до сихъ поръ не попадалось въ соотвѣтственной западно-европейской литературѣ.

Въ новѣйшей литературѣ по этому вопросу книга доктора Тулуза является самымъ новымъ и содержательнымъ опытомъ. Авторъ — шефъ клиники психическихъ болѣзней при медицинскомъ факультетѣ Парижа и, кромѣ того, врачъ въ убѣжищѣ св. Анны, гдѣ содержатся душевно-больные. Онъ задался очень обстоятельной программой изслѣдованія (на почвѣ медико-психологической) того соотношенія, которое несомнѣнно существуетъ въ различныхъ особяхъ между умственнымъ превосходствомъ и невро-патологическими свойствами этихъ индивидовъ.

Вотъ сокращенное заглавіе его книги, вышедшей въ 1896 г.: «Enquête medico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la nevropathie, par Edouard Toulouse». Авторъ остановился на нѣсколькихъ самыхъ извѣстныхъ и выдающихся талантахъ въ изящной литературѣ и искусствѣ, и началъ съ Эмиля Золя, который отдалъ себя въ полное его распоряженіе. Въ историческомъ обозрѣніи литературы этого предмета, включая сюда и теорію Ломброзо, докторъ Тулузъ высказываетъ много объективности, не желая вовсе слѣдовать рабски по стопамъ итальянскаго антрополога-психіатра. Онъ подвергаетъ также, во второй главѣ, критической оцѣнкѣ всѣ недостатки такъ называемаго историческаго наблюденія, которое должно, по необходимости, содержать всегда много неточностей и свѣдѣній изъ вторыхъ рукъ. Только непосредственное наблюденіе, во всѣхъ смыслахъ, можетъ дать хорошіе результаты, если обслѣдованіе направить на всѣ общіе и частные вопросы. Отвѣчая на запросы этой

программы, докторъ Тулузъ, въ цѣломъ рядѣ главъ, опредѣляетъ сначала, что такое большой талантъ или геній, затѣмъ: въ чемъ заключаются общіе признаки невропатическаго расположенія, отношеніе невропатіи къ умственному превосходству и причины невропатическаго темперамента. Затѣмъ идутъ: причины и признаки умственнаго превосходства; наслѣдственность; пріобрѣтенныя качества; физическое и психическое обслѣдованіе.

Послѣ всего того, что далъ ему психическій анализъ Эмиля Золя, какъ самый важный моментъ въ разрѣшеніи главной задачи, авторъ говоритъ прямо, что душевный складъ покоится у знаменитаго французскаго романиста на весьма здоровой біологической почвѣ.

Онъ прямо выражается такъ: «физическая и психическая конституція его въ общемъ полна силъ и гармоніи».

И затѣмъ дальше: «высшія формы интеллекта, то, что представляетъ собою разсудочную способность, воображеніе, воля — находятся (у Золя) въ состояніи полнаго здоровья и равновѣсія».—«Г. Золя обладаетъ интеллигенціей, составленной изъ здоровья и прочнаго равновѣсія».

И докторъ Тулузъ къ концу своего обслѣдованія пришелъ къ выводамъ, совершенно несогласимымъ съ теоріей Ломброзо, по крайней мѣрѣ во всемъ томъ, что касается французскаго романиста. Онъ прямо говоритъ:

«Я думаю скорѣе, что совершенное здоровье и равновѣсіе точно такъ же полезны работѣ мысли, какъ и работѣ мышечной».

Анализъ вопроса о даровитости.

Но рѣшеніе, въ ту или другую сторону, вопроса о томъ: талантъ и геній суть ли разновидности душевнаго разстройства или же, напротивъ, высшій плодъ

роскошной органической жизни, въ дѣлѣ изученія личности и судьбы писателей (въ нашемъ случаѣ выдающихся романистовъ новой эпохи) должно распадаться на нѣсколько крупныхъ моментовъ.—Сюда входитъ, во-первыхъ: эпоха, тотъ или иной вѣкъ съ его главными чертами разнаго рода. Всякое произведеніе творчества окажется болѣе или менѣе средней пропорціональной между самимъ авторомъ, его публикой и творческимъ замысломъ. Всякій замыселъ, каждая идея должны быть непремѣнно въ нѣкоторомъ соотвѣтствіи съ средой и моментомъ. Но это еще не доказываетъ, что вся задача сводится только къ опредѣленію эпохи и личности автора, къ чему слишкомъ усиленно приглашаетъ Тэнъ въ своей критической системѣ, и весьма часто случается, что въ выдающихся литературныхъ произведеніяхъ даннаго момента совсѣмъ не оказывается преобладающаго настроенія и колорита этого момента. Стоитъ только припомнить, что въ половинѣ вѣка такая даровитая писательница, какъ Жоржъ Зандъ, обратилась съ новымъ успѣхомъ къ изображенію крестьянскихъ идиллій, какъ разъ тотчасъ же послѣ ужасныхъ іюньскихъ дней 1848 года. Въ дни Террора писалъ поэтъ Андре Шенье свои антологическія стихотворенія; а Флоріанъ сочинялъ басни передъ самымъ разгаромъ неистовствъ гильотины. И такихъ примѣровъ можно привести достаточно.

Вліяніе климата, почвы и расы.

Точно такъ же и вліяніе климата, почвы, расы—въ общемъ допустимое—далеко не объясняетъ особенностей творчества различныхъ писателей. А отдѣльныя произведенія, указывая, въ общемъ, на принадлежность автора къ той или иной расѣ, его происхожденіе на той или иной почвѣ — все-таки же нуждаются въ гораздо болѣе детальномъ анализѣ психо-эстетическаго характера. На это уже напирали всѣ тѣ, кто—начиная съ Сентъ-Бёва и кончая Эннекеномъ—не соглашались

принимать à la lettre теоріи Тэна. Не забудемъ, что уроженцы одной и той же мѣстности, имѣющей по характеру и складу своихъ жителей опредѣленную физіономію—далеко не отличались одной и той же психической организацiей, и въ художественно-литературномъ смыслѣ представляли собою различныя величины. Такъ, напр., Шатобріанъ, Ламенè и Ренанъ были родомъ изъ Бретани, Викторъ Гюго и Прудонъ родились въ Франшъ-Контэ; у тѣхъ бретонцевъ и у этихъ французовъ съ востока есть нѣкоторыя общія психическія свойства; но все-таки же, по особенностямъ творчества и мастерства, они далеко не похожи одинъ на другого.

Вліяніе пола.

Гораздо сильнѣе было бы вліяніе пола, если бы въ исторіи развитія романа женщины играли болѣе значительную роль; но въ тѣхъ, кто составилъ себѣ имя и дѣйствительно двигали романъ впередъ, какъ, напр., г-жа де-Ляфайетъ въ концѣ XVII столѣтія, или Жоржъ Зандъ, во второй трети нашего вѣка—сказывается несомнѣнная склонность къ анализу любовнаго чувства, преобладающій интересъ къ изображенію внутреннихъ состояній души, болѣе субъективныхъ мотивовъ, чѣмъ настоящаго объективнаго отношенія къ людямъ, нравамъ и даже природѣ. Въ развитіи женщинъ-писательницъ гораздо бóльшую роль играло вліяніе тѣхъ идей и направленій вкуса, которыя онѣ получали отъ мужчинъ, не исключая и самыхъ энергическихъ, всего болѣе похожихъ на мужчинъ по своему складу, каковы были, въ смыслѣ темперамента и умственной энергіи, г-жа Сталь, въ началѣ вѣка, или англійская писательница Джоржъ Эліотъ, во второй половинѣ его. Кому неизвѣстно теперь, беря такой центральный женскій талантъ, какъ Жоржъ Зандъ, что она послѣдовательно прошла чрезъ вліяніе Руссо, Байрона, Сенанкура, своего возлюбленнаго, романиста Жюля Сандо и цѣлаго ряда дальнѣйшихъ друзей сердца,

какъ Альфредъ Мюссе, Мишель де-Буржъ, Ламене, Пьеръ Леру.

Женскій полъ сказывается почти всегда въ произведеніяхъ писательницъ-беллетристокъ тѣмъ, что онѣ не въ состояніи сохранить должное художественное безпристрастіе; онѣ всегда—охотнѣе являются защитницами женщинъ, умѣютъ гораздо искуснѣе и въ болѣе привлекательномъ свѣтѣ изображать женщину, чѣмъ мужчину. Это мы находимъ и въ романѣ мадамъ де-Ляфайетъ, XVII вѣка, и у г-жи Сталь, и у нѣмецкой романистки графини Ганъ-Ганъ, и только Джоржъ Эліотъ составляетъ, въ этомъ смыслѣ, нѣкоторое исключеніе; при чемъ, конечно, и женщины проявляютъ особенности своего національнаго склада, если не въ колоритѣ и мастерствѣ своихъ произведеній, то въ морали, въ отношеніи къ людямъ и природѣ.

Возрастъ. Возрастъ имѣетъ значеніе только въ предѣлахъ писательскаго поприща каждаго отдѣльнаго таланта; но и тутъ жизнь является съ своими неожиданностями, дѣлаетъ часто то, что человѣкъ уже пожилой, лѣтъ за пятьдесятъ, вдругъ начинаетъ работать, и его романы поражаютъ своею жизненностью, темпераментомъ, ни малѣйшимъ образомъ не говорятъ о томъ, что этотъ писатель былъ уже на склонѣ лѣтъ, когда началъ свою карьеру. И, наоборотъ, натуры, склонныя къ мечтательному и пассивному созерцанію, придаютъ и своимъ молодымъ произведеніямъ характеръ, отзывающійся совсѣмъ не тѣмъ, что̀ обыкновенно связываютъ съ представленіемъ о молодости. Можно прямо сказать, что нѣкоторые писатели были стары съ самаго рожденія, а другіе сохранили необычайную живучесть ума и темперамента: стоитъ только упомянуть о Вольтерѣ. И даже въ предѣлахъ жизненнаго писательскаго поприща отдѣльнаго автора соотвѣтствіе между достоинствомъ произведенія и степенью свѣжести или утомленія (пред-

ставлющее само по себѣ нѣкоторый интересъ), не даетъ все-таки же главной ноты для опредѣленія того: чтó этотъ писатель внесъ съ собою въ исторію развитія романа. Такого рода указанія имѣютъ скорѣе отрицательный характеръ.

Гораздо важнѣе вопросъ темперамента въ тѣсномъ смыслѣ, съ которымъ связано и опредѣленіе того—въ какой степени талантъ, геній представляетъ собою высшій продуктъ здоровья или же разновидность душевнаго разстройства? Даже, если оставаться въ предѣлахъ теперь уже устарѣлаго дѣленія на четыре темперамента: нервный, сангвиническій, желчный и лимфатическій— все-таки же эти четыре оттѣнка, несомнѣнно существующіе въ психическомъ складѣ человѣка, болѣе или менѣе, скажутся во всемъ, чтó составляетъ творчество и художественное мастерство писателя. Изъ нихъ нервный темпераментъ долженъ давать гораздо чаще писателей и художниковъ и, за исключеніемъ нѣсколькихъ крупныхъ примѣровъ, почти всѣ тѣ, кто за цѣлое столѣтіе двигалъ впередъ романъ — принадлежали завѣдомо къ этому темпераменту съ прибавкою сангвинизма. Въ этомъ смыслѣ не трудно найти соотвѣтствіе между характеромъ воображенія, замысломъ, сюжетомъ, частностями писательской манеры и дознаннымъ темпераментомъ того или иного даровитаго писателя. Не трудно, напр., вчитываясь въ то, чтò Руссо написалъ самаго замѣчательнаго, распознать въ немъ желчнаго меланхолика, страдавшаго въ значительной степени ипохондріей и дѣйствительно склоннаго къ хроническимъ недомоганіямъ, которыя все осложнялись и ухудшались къ концу его жизни. Даже въ такихъ произведеніяхъ, которыя написаны въ тотъ періодъ его жизни, когда онъ еще не былъ такимъ болѣзненнымъ ипохондрикомъ, вы чувствуете неизлечимую меланхолію. обращенную главнымъ образомъ

Темпераментъ.

на человѣческое общество, перешедшую потомъ, какъ извѣстно, въ настоящую мизантропію и манію преслѣдованія. Такое же соотвѣтствіе найдется между темпераментомъ всѣхъ крупныхъ романистовъ первой половины XIX вѣка и особенностями ихъ творчества и писательскаго мастерства.

Характеръ. Но темпераментъ не составляетъ еще всего характера въ его цѣльности, и тутъ врядъ ли слѣдуетъ увлекаться теоріей соотвѣтствія характера съ произведеніемъ. Характеръ есть совокупность извѣстныхъ навыковъ, и, связанный съ упражненіемъ и напряженіемъ воли, представляетъ собою, на психологической почвѣ, большее или меньшее развитіе волевого аппарата, руководимаго логикой, разсудкомъ. И весьма часто бываетъ, что то́ или иное высоко даровитое произведеніе, поражающее иногда не только талантомъ, но и уравновѣшенностью мыслительныхъ силъ, выходитъ изъ-подъ пера человѣка, который никогда не отличался характеромъ въ тѣсномъ смыслѣ.

Профессія. Нѣкоторыя профессіи тогда только могутъ налагать свою печать, когда онѣ держатъ въ своихъ тискахъ даровитаго человѣка, предназначеннаго природой и своимъ развитіемъ къ свободной творческой дѣятельности, а не къ тому, чтобы быть военнымъ, чиновникомъ или дѣльцомъ. Но въ XIX-мъ столѣтіи даровитые люди, двигавшіе, напр., художественный романъ, становились, все больше и больше, писателями по преимуществу; а тѣ, кто попадали на службу и дѣлались даже сановниками, напр., Шатобріанъ, или Бульверъ, или Дизраэли — успѣвали, въ періодъ болѣе молодой, сказать свое слово, написать все самое замѣчательное.

Но писательство, само по себѣ, переходитъ въ профессію и, въ связи съ обстоятельствами, можетъ превратиться даже въ очень тяжелую обузу, какъ это видимъ мы на примѣрѣ двухъ такихъ крупнѣйшихъ ро-

манистовъ, какъ Вальтеръ-Скоттъ и Бальзакъ. Необходимость усиленно писать и продавать какъ можно больше и дороже входитъ, съ одной стороны, какъ отрицательный моментъ, но не измѣняетъ вопроса по существу. И тотъ, и другой романистъ оставались все-таки же въ своей сферѣ дѣятельности и трудно рѣшить: въ какой степени житейскія обстоятельства, вызывающія усиленную производительность, бываютъ неблаготворны, если мы имѣемъ дѣло съ могучей творческой натурой, которая такъ, или иначе, искала бы примѣненія своимъ силамъ.

Если же подъ профессіей и ея вліяніемъ разумѣть то, чтó входитъ иногда въ жизненную карьеру писателя: — первоначальный образъ занятій, какая-нибудь спеціальность, обученіе, подготовка къ чему-нибудь, требующіе особенныхъ познаній и навыковъ — то все это только расширяетъ кругозоръ писателя, позволяетъ ему глубже захватывать дѣйствительную жизнь, отражаясь на подробностяхъ его творчества, на содержаніи и колоритѣ его произведеній. Но и этимъ не слѣдуетъ злоупотреблять въ оцѣнкѣ и отдѣльныхъ произведеній, и всей совокупности творчества.

Гораздо важнѣе физическая и нравственная наслѣдственность, хотя и этимъ принципомъ не надо бы очень увлекаться. Теорія наслѣдственности стала разрабатываться въ особенности къ 40-мъ годамъ. Идя въ этомъ направленіи, нѣсколько французскихъ ученыхъ составили себѣ имя, какъ, напр., Люкà, Морель, Лелю, Ренодѣнъ, и тотъ Моро-де-Туръ, о которомъ мы говорили выше. Теоріей наслѣдственности въ примѣненіи къ созданію характеровъ въ свое время сильно увлекался Эмиль Золя и какъ романистъ, и какъ авторъ критическихъ статей объ экспериментальномъ романѣ. Но если она имѣетъ свое несомнѣнное значеніе вообще, то въ дѣлѣ творческаго дарованія и развитія ея никакъ Наслѣдственность.

нельзя держаться абсолютно. Конечно, извѣстныя расположенія душевнаго характера—темпераментъ въ тѣсномъ смыслѣ, физическая и чисто мозговая бодрость—могутъ быть передаваемы отъ отцовъ къ дѣтямъ; но талантливость въ тѣсномъ смыслѣ остается всего чаще индивидуальнымъ удѣломъ. Кто же изъ писателей, произведенія которыхъ составляютъ главныя вѣхи въ исторіи развитія романа XIX-го столѣтія, унаслѣдовали прямо творческое дарованіе своего отца или своей матери? Кажется, ни одинъ крупный талантъ. Даже и за цѣлое столѣтіе, съ конца XVIII-го вѣка и раньше—съ половины его до нашихъ дней — ни одинъ авторъ романа, ставшаго всемірно-извѣстнымъ, не былъ сынъ не только романиста, но даже и высоко даровитаго писателя въ другихъ областяхъ литературы. А вопросъ здоровья, въ которомъ наслѣдственность играетъ гораздо бóльшую роль, сводится опять-таки къ тому: нужно ли считать творческое дарованіе, безъ котораго нельзя создать ничего замѣчательнаго, за извѣстный психозъ, или же смотрѣть на него, какъ на приподнятый строй не болѣзненныхъ, а здоровыхъ силъ организма?

Другія условія. Все остальное—образъ жизни, привычки — имѣютъ свое вліяніе, но опять-таки не могутъ радикально измѣнять характеръ творчества и если, по отдѣльнымъ произведеніямъ писателя можно догадываться о томъ, какого рода человѣкъ былъ онъ по своему образу жизни и привычкамъ, то это врядъ ли представляетъ какой-нибудь существенный интересъ.

Главный вопросъ. Резюмируя все то, что мы сейчасъ сказали, мы думаемъ, что изслѣдованіе личности и судьбы писателей-романистовъ, двигавшихъ этотъ видъ изящной литературы, должно, главнымъ образомъ, сводиться къ тому, чтобы опредѣлять выдающіяся черты темперамента, характера, житейской и чисто писательской судьбы

отдѣльныхъ талантовъ съ цѣлью показать: насколько все это положительно или отрицательно вліяло на развитіе таланта, давало возможность творить или задерживало свободу творческой дѣятельности.

И тутъ получается чрезвычайно пестрая картина, особенно, если мы хотя кратко обозримъ цѣлый полуторастолѣтній періодъ развитія романа новой эпохи, съ первой трети XVIII вѣка.

Примѣры за полтора столѣтія.

Въ обоихъ главныхъ теченіяхъ романа—субъективно-идеалистическомъ и реально-объективномъ, мы имѣемъ цѣлый рядъ даровитыхъ людей, жизнь которыхъ, характеръ и выдающіяся особенности гораздо менѣе даютъ разгадку ихъ творчества, чѣмъ помогаютъ намъ опредѣлить: въ какой степени то и другое способствовало или задерживало ихъ творческую иниціативу.

Возьмите вы сначала цѣлую группу писателей, двинувшихъ западно-европейскій романъ въ сторону реальнаго изображенія жизни во Франціи и въ Англіи на протяженіи XVIII вѣка. Это: Лесажъ, Мариво, аббатъ Прево, Рестифъ де-ля-Бретоннъ; а въ Англіи: де-Фо, Фильдингъ, Стернъ, Гольдсмитъ.

Лесажъ.

Французскіе родоначальники реальнаго романа были наполовину еще людьми XVII вѣка, каковъ, напр., Лесажъ. Онъ сдѣлался профессіональнымъ писателемъ, но, по своей личной судьбѣ, сталкивался предварительно со всякаго рода слоями общества, не блисталъ въ свѣтѣ, подъ старость жилъ очень скромно и безвѣстно и кончилъ даже, если вѣрить его біографамъ—своеобразнымъ душевнымъ разстройствомъ: днемъ къ нему возвращались его умственныя силы, а съ заходомъ солнца онъ впадалъ въ совершенную мозговую апатію.

Мариво.

Совсѣмъ другая была жизнь Мариво—любимца женской публики, человѣка тонкаго, склоннаго ко всякаго рода умственому франтовству, къ тому, что̀ у насъ называется «любовной канителью» и что́ отъ него во Фран-

ціи получило кличку «marivaudage». И все-таки же это не мѣшало ему двинуть впередъ психологическій анализъ и одному изъ первыхъ дать картину реальныхъ нравовъ, съ такими подробностями наблюденій надъ столичной жизнью, какихъ во французскомъ романѣ до него еще не было — въ обоихъ его выдающихся произведеніяхъ: «La vie de Marianne» и «Le paysan parvenu».

Прево. Жизнь автора «Manon Lescaut»—аббата Прево—вылилась, главнымъ образомъ, въ исторіи кавалера де-Гріё. И онъ былъ когда-то молодой человѣкъ хорошаго происхожденія, воспитанный, но слабаго характера и страстнаго темперамента. Разныя увлеченія привели его къ цѣлому ряду паденій и печальныхъ поворотовъ судьбы. Онъ посидѣлъ и въ тюрьмѣ, побывалъ и въ изгнаніи, вплоть даже до французскихъ колоній въ Америкѣ. И всю свою жизнь онъ перебивался; но личныя испытанія, темпераментъ и преобладающія душевныя настроенія помогли ему, главнымъ образомъ, только въ исторіи любви погибшаго созданія къ слабому кавалеру. Въ остальномъ же и характеръ, и судьба сказались въ продолжительной и ординарной работѣ. Всемірно-извѣстнымъ сдѣлался только небольшой эпизодъ, представлявшій собою лишь седьмую часть одного изъ первыхъ его, по времени, романовъ: Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde». Послѣ того онъ написалъ цѣлую серію романовъ, многотомныхъ и давнымъ давно позабытыхъ, и нѣсколько компилятивныхъ сочиненій, не говоря о переводахъ всѣхъ трехъ большихъ романовъ Ричардсона: «Памела», «Кларисса Гарловъ» и «Грандисонъ».

Рестифъ. Гораздо больше соотвѣтствія между житейской долей ультра-реалиста конца прошлаго вѣка Рестифъ де ля Бретоннъ и его романами, въ томъ смыслѣ, что онъ, еще болѣе, чѣмъ Прево и чѣмъ Лесажъ, помыкался на

своемъ вѣку, прошелъ чрезъ продолжительную трудовую жизнь—жизнь тогдашняго «богемы» съ очень рѣзкими контрастами, попадая изъ разныхъ трущобъ въ салоны маркизъ и герцогинь. Въ свое время его называли «le Rousseau du ruisseau». Онъ не боялся изображать никакую грязь, не останавливался ни предъ какимъ видомъ реализма, и въ то же самое время былъ мечтатель-филантропъ, даже коммунистъ, такъ что по своимъ идеямъ могъ бы играть роль революціонера не только въ нашемъ вѣкѣ, но и въ будущемъ, XX-мъ. Плодовитость его изумительна. Онъ написалъ до трехсотъ томовъ, безъ всякой отдѣлки, даже безъ грамотности; кромѣ того, компилировалъ всякаго рода курьезныя книги, въ родѣ «Глосографа», «Мимографа» и «Тесмографа». Вся эта макулатура погибла, но въ его романахъ точное изображеніе жизни сдѣлало огромный шагъ впередъ, несмотря на то, что общій тонъ разсказа—слащавый и декламаторскій, даже и въ лучшемъ его произведеніи, которымъ считается романъ: «Le paysan perverti ou les dangers de la ville», напечатанный въ 1775 году.

Въ галлереѣ англійскихъ реалистовъ XVIII-го вѣка— такая же пестрота темпераментовъ, характеровъ и подробностей жизненной дороги. Біографія де-Фо, открывающаго собою XVIII вѣкъ — пестрая вереница всевозможныхъ приключеній, упорной борьбы съ нуждой, дѣлечества, политической интриги, цѣлый рядъ паденій и поднятій, компромиссовъ даже очень неблаговиднаго характера, въ родѣ, напр., того, что онъ, считавшійся вигомъ, нѣсколько лѣтъ анонимно былъ поэтомъ-фельетонистомъ у торіевъ — и, конечно, за деньги; но это нисколько не помѣшало ему оставаться въ своемъ лучшемъ романѣ «Робинзонъ Крузо» не только даровитымъ реалистомъ, но и истымъ защит- Де-Фо.

никомъ британской морали библейско-англиканскаго пошиба *).

Фильдингъ. Рьяный темпераментъ Фильдинга и его жизнерадостная, такъ сказать, кутильная карьера могли бы человѣка меньшихъ силъ и здоровья очень скоро довести до творческаго истощенія, но этого не случилось, несмотря на то, что онъ началъ писать уже человѣкомъ весьма не молодымъ.

Но характеръ и личная судьба его сверстника, не менѣе даровитаго Гольдсмита—конечно, не помогали, а препятствовали гармоническому развитію его творческихъ способностей, свободной писательской работы. **Гольдсмитъ.** Этотъ ирландецъ—игрокъ и алкоголикъ—весь свой вѣкъ бился, какъ рыба объ ледъ, дерзилъ, нарывался на безпрестанныя исторіи, былъ задира и вмѣстѣ съ тѣмъ добрый малый съ отходчивымъ сердцемъ. Онъ тратилъ писательскія силы на черную работу, на компиляцію—въ постоянныхъ денежныхъ тискахъ. И такой романъ, какъ «Векфильдскій священникъ», написанъ имъ былъ такъ же спѣшно и случайно, какъ и все остальное; онъ и въ печать-то попалъ, благодаря вмѣшательству его пріятеля, снесшаго рукопись книгопродавцу, чтобы выручить Гольдсмита изъ денежной бѣды. **Стернъ.** Если въ судьбѣ Стерна не было такихъ житейскихъ тисковъ, какъ у де-Фо и Гольдсмита, а въ характерѣ заключались элементы его резонирующаго скептицизма и юмора, то эти особенности не развились бы, конечно, въ предъидущія эпохи. Онѣ попали на подходящую почву именно въ концѣ XVIII-го в., когда литературный субъективизмъ уже захватилъ собирательную психію самаго развитого и протестующаго меньшинства.

---

*) Въ личности и житейской долѣ Ричардсона, увлекавшаго всю Европу своей «Клариссой Гарловъ», всего менѣе соотвѣтствія съ содержаніемъ и тономъ его романовъ.

Въ другой сферѣ романа XVIII столѣтія, подготовившаго почву для всего субъективнаго теченія—мы имѣемъ такихъ людей, какъ Ж.-Ж. Руссо и Гёте. Они ни по темпераменту, ни по душевному расположенію, ни по судьбѣ нимало не похожи одинъ на другого. Между тѣмъ два ихъ романа «Новая Элоиза» и «Вертеръ» по справедливости считаются главными вѣхами въ эволюціи романтическаго субъективизма. Руссо.

Личность Руссо всего болѣе подавала бы поводъ къ постановкѣ и рѣшенію вопроса: въ какой степени невропатія и даже психопатія связаны съ высокой умственной организаціей, съ тѣмъ, что̀ называется геніемъ. Онъ, безъ всякаго сомнѣнія, былъ человѣкъ ненормальный. Всѣ признаки невропатическаго разстройства находятся налицо въ его біографіи. Быть можетъ, онъ кончилъ и самоубійствомъ, за что́ высказываются нѣкоторые писатели, занимавшіеся имъ спеціально. Во всякомъ случаѣ, въ его натурѣ преобладали страстность и чувствительность, на подкладкѣ немалой чувственности, постоянно раздраженное сознаніе своего «я», вызванное подробностями его житейской судьбы, низменностью происхожденія и разныхъ видовъ заработка, черезъ которые онъ проходилъ. Обидчивость и крайне раздраженное самолюбіе перешли впослѣдствіи въ манію преслѣдованія. Рѣзкій контрастъ между тѣмъ, какъ онъ жилъ и заработывалъ себѣ кусокъ хлѣба и какова была его всемірная слава, какъ разъ къ концу карьеры (подробности въ особенности ярки въ разсказѣ Гольдони, нашедшаго Руссо въ мансардѣ за перепискою нотъ)—все это не позволяло ему выйти изъ своего собственнаго «я», и, стало-быть, мѣшало художественно-объективному отношенію къ жизни вообще, къ людямъ, нравамъ, идеямъ. Но, въ то же самое время, все это составляло такой психическій фонъ, на которомъ никто

болѣе его не могъ развить въ себѣ душевныя особенности человѣка новой эпохи, протестующаго, крайне чувствительнаго, склоннаго къ парадоксамъ, до дерзости смѣлаго въ своихъ изліяніяхъ автобіографическаго характера.

Въ личности и судьбѣ Жанъ-Жака лежали и задатки совсѣмъ новаго отношенія къ природѣ. Будь онъ уравновѣшеннѣе, здоровѣе физически и душевно, онъ врядъ-ли бы могъ излить эту новую субъективную ноту, позволявшую ему находить въ картинахъ природы источники новыхъ настроеній.

Бернарденъ-де-Сенъ-Пьеръ. А у его прямого ученика и послѣдователя Бернардена де-Сенъ-Пьера любовь къ природѣ, подъ вліяніемъ идей Руссо и всего того, что входило въ его жизненный опытъ (какъ человѣка съ познаніями по естественнымъ наукамъ, знакомаго съ тропическими странами, много ѣздившаго) дополнялась еще и другимъ, болѣе яснымъ и поэтическимъ изображеніемъ любви, не стѣсненной никакими рамками и запретами городской цивилизаціи, противъ которой Жанъ Жакъ-возмущался всю свою жизнь.

Гёте. Сліяніе личности и судьбы, жизненной доли нѣмецкаго «олимпійца» представляетъ собою одинъ изъ рѣдкихъ примѣровъ гармоническаго синтеза, въ которомъ было гораздо больше благопріятныхъ элементовъ для цѣльнаго развитія творчества, чѣмъ неблагопріятныхъ. Конечно, если бы Гёте не такъ рано очутился придворнымъ и служилымъ человѣкомъ при маленькомъ нѣмецкомъ дворѣ, а долженъ былъ бы пройти еще черезъ множество житейскихъ испытаній, перепробовать все то, что свободная жизнь писателя могла ему доставить на протяженіи его долгой карьеры— содержаніе его творчества, даже какъ романиста, было бы еще разнообразнѣе и оригинальнѣе. Несомнѣнно и то, что въ первые годы его жизни въ Вей-

марѣ условія придворной обстановки сказались скорѣе отрицательно на его творчествѣ — до поѣздки въ Италію. Но Гёте—авторъ «Вертера», «Германа и Доротеи» и первой половины «Вильгельма Мейстера»— въ годы той эпохи, когда онъ превратился въ придворнаго и сановника—успѣлъ уже пройти чрезъ цѣлый рядъ испытаній, вѣяній, чисто художническихъ итоговъ, чрезъ усиленную умственную работу и разнообразныя личныя наблюденія. Уравновѣшенность его натуры и сдѣлала то, что онъ одинаково заявилъ себя, какъ предшественникъ романистовъ XIX вѣка, и въ такомъ субъективномъ произведеніи, какъ «Вертеръ», и въ эпической идилліи, гдѣ онъ поднялся до созданія своеобразнаго стиля художественнаго изображенія, и въ вещи, въ которой двигательные мотивы душевной жизни людей конца прошлаго вѣка вставлены въ рамки яснаго и жизнерадостнаго отношенія къ дѣйствительности, что̀ мы находимъ въ «Годахъ ученія» Вильгельма Мейстера.

Другой «властитель думъ» на рубежѣ двухъ столѣтій, Шатобріанъ, наложилъ, вмѣстѣ съ Байрономъ, свою субъективную печать на два поколѣнія. Это была натура въ высшей степени способная настроивать себя на возвышенный ладъ, давать ходъ полетамъ души, которая питалась усиленнымъ сознаніемъ своего «я», склонностью къ меланхоліи и къ суховатой страсти себялюбиваго оттѣнка. А все, что̀ онъ испыталъ съ ранней юности: жизнь на чужбинѣ, длинное путешествіе, нужда, горечь чувствъ эмигранта—какъ нельзя болѣе шли къ такому складу и, въ свою очередь, вліяли на его писательскую психію. Истинной любовью къ людямъ, потребностью въ подвигѣ и самоотверженіи Шатобріанъ никогда не отличался; но онъ воздѣлывалъ въ себѣ всѣ тѣ протесты и настроенія, которые находили въ его сверстникахъ, подъ обаяніемъ его та- Шатобріанъ.

ланта, прямой откликъ. И послѣ того, какъ онъ написалъ все, что̀ сдѣлало изъ него крупнѣйшую литературную величину въ эволюціи романа — его жизненная дорога, которая привела его къ высокому общественному положенію, уже не могла такъ благопріятно вліять на его творчество, а скорѣе отвлекала его отъ задачъ писателя-художника. Такая натура не могла никогда освободиться отъ преобладанія личныхъ настроеній въ противоположность тому, что̀ мы видимъ въ Гёте, который, по-своему, занималъ также очень видное общественное положеніе.

Сенанкуръ. И въ Шатобріанѣ, и въ его сверстникѣ Сенанкурѣ, авторѣ «Обермана» — было что-то нервно-женское, вмѣстѣ съ мужской склонностью къ раздвоенію, къ меланхоліи, къ тому, что̀ впослѣдствіи нѣмцы называли «міровой скорбью». Но у автора «Обермана» въ его личной судьбѣ было гораздо больше мотивовъ такого преобладанія минорнаго тона. Въ немъ мы видимъ образецъ того, что́ теперь называютъ «неудачникомъ». Всю свою жизнь онъ долженъ былъ довольствоваться сѣренькой долей сначала эмигранта, потомъ человѣка, которому не удалось хотя что-либо испытать какъ слѣдуетъ. Но такая некрасная доля, при очень большой способности къ самоанализу, на почвѣ неисправимаго субъективизма, дала произведеніе, въ которомъ самоанализъ доведенъ до поразительной тонкости. И въ свое время, и позднѣе, Сенанкуръ не былъ оцѣненъ, какъ слѣдуетъ. Но мы не затрудняемся признать его починъ въ дѣлѣ психическаго романа въ такой степени, что множество произведеній, и въ новѣйшемъ психологическомъ романѣ, не идетъ дальше правды и глубины, которую мы находимъ въ «Оберманѣ».

Бенжаменъ Констанъ. У его сверстника Бенжамена Констана—автора романа «Адольфъ»—воспріимчивый, нервно-сангвиническій темпераментъ заставилъ его пройти черезъ рядъ лю-

бовныхъ испытаній и поддерживалъ его склонность къ борьбѣ общественно-политическаго характера. Бенжаменъ Констанъ—либералъ, свободный мыслитель, протестующій моралистъ—въ творчествѣ романиста уступилъ мѣсто типичному человѣку начала XIX-го стол., который впервые такъ сознаяъ и выразилъ трагизмъ положенія возлюбленнаго, неспособнаго на настоящую страсть, страдающаго отъ своей рефлексіи. И если мы, читая романъ Бенжамена Констана, можемъ довольно вѣрно заключить объ его основныхъ душевныхъ свойствахъ, то, съ другой стороны—и это для насъ главное — личность такого типическаго человѣка эпохи Реставраціи и вся его жизненная доля заключали въ себѣ несомнѣнно элементы, которые благопріятно сказались въ его единственномъ художественномъ произведеніи.

Гораздо болѣе мужскою натурою обладала сверстница всѣхъ трехъ, связавшая свою любовную судьбу съ однимъ изъ нихъ—Бенжаменомъ Констаномъ — г-жа Сталь. Это—выдающаяся женщина. Мозговой ея складъ, раннее вліяніе умственной среды, заграничныя поѣздки, знакомства, любознательность и пылкость ея идей и чувствъ: все это помогало необыкновенно, но гораздо болѣе публицисту и критику, чѣмъ художнику. Въ романисткѣ, въ авторѣ «Дельфины» и «Коринны» г-жа Сталь отдала дань двумъ элементамъ: субъективизму женщины, хотя и энергической, увлеченію собственной своей личностью, вызывающему въ большинствѣ женщинъ-писательницъ потребность непремѣнно изображать самихъ себя, исторію своего любовнаго чувства, а съ другой стороны — склонности къ просвѣтительному направленію въ литературѣ, привычкѣ изслѣдовать и разсуждать, резонировать и выступать защитницей извѣстныхъ идей, взглядовъ и протестовъ. Мужскія свойства натуры и ума г-жи Сталь Г-жа Сталь.

помогали ей быть объективной больше въ критико-литературныхъ трудахъ, и въ особенности въ замѣчательной книгѣ «О Германіи», чѣмъ въ лучшемъ ея романѣ, «Коринна».

Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ. У двухъ англичанъ, сдѣлавшихся, каждый въ своей области, первыми героями литературнаго движенія—у Байрона и Вальтеръ-Скотта—мы видимъ въ каждомъ, по своему соотвѣтствіе между складомъ ихъ натуры и жизненной судьбы и характеромъ творчества. Если позволительно считать два такихъ произведенія Байрона, какъ «Чайльдъ-Гарольдъ» и «Донъ-Жуанъ», принадлежащими, хотя бы косвенно, къ области романа, то въ нихъ онъ точно такъ же субъективенъ, какъ и въ другихъ поэмахъ, драмахъ и лирическихъ стихотвореніяхъ. Органическая невозможность отдѣлаться отъ своего «я», заполнявшая душу Байрона, не позволяя ему создать что-либо цѣльное и художественно-объективное ни въ повѣствовательномъ, ни въ какомъ другомъ родѣ; но въ то же самое время дала колоритъ преобладающему настроенію цѣлой генераціи и отозвалась въ замыслахъ всѣхъ тѣхъ героевъ романовъ и повѣстей, которые, вплоть до 50-хъ годовъ, являлись въ западно-европейской литературѣ представителями романтическаго субъективизма. Только это и важно въ вопросѣ о такъ называемомъ «байронизмѣ»; а житейская судьба «властителя думъ» первой четверти вѣка, отразившаяся на его поэтической работѣ, могла бы дать богатый матеріалъ ему, какъ романисту, еслибъ его душевный складъ былъ иной.

Совсѣмъ другое видимъ мы въ его сверстникѣ, который, до сихъ поръ, историками литературы зачисляется также въ ряды главныхъ поборниковъ литературнаго романтизма—въ Вальтеръ-Скоттѣ. Поэтическая способность, давшая ему предварительно почтенное имя какъ стихотворцу, не помѣшала развитію коренныхъ

свойствъ романиста на почвѣ особенной любознательности, направленной ко всему тому, что относилось къ историческимъ судьбамъ и бытовому нравоописанію его единоплеменниковъ. А личная доля Вальтеръ-Скотта вся почти заключалась въ усиленной работѣ писателя. Скорая извѣстность и огромная плодовитость позволили ему вести очень широкую жизнь и проявлять всѣ привлекательныя свойства его натуры; прежде всего—гостепріимство чисто шотландскаго характера. И ударъ, постигшій его, въ видѣ разоренія по чужой винѣ, опять-таки повелъ за собою еще болѣе усиленную работу, которая, конечно, не могла уже равняться по своимъ достоинствамъ тому, что онъ писалъ въ лучшіе періоды своего творчества.

Въ романистахъ на историческія темы, считающихся болѣе или менѣе учениками и послѣдователями Вальтеръ-Скотта, мы не находимъ уже такого соотвѣтствія между человѣкомъ съ его жизненной дорогой и произведеніями, за исключеніемъ автора «Обрученныхъ» Алессандро Манцони, которому тихая, трудовая жизнь позволила выработать гораздо болѣе художническое отношеніе къ своей задачѣ романиста, чѣмъ это мы видимъ у тѣхъ писателей на историческо-патріотическія темы, которые принадлежатъ къ слѣдующей генераціи — у Гверацци и Массимо д'Адзеліо. **Манцони.**

Романомъ, и притомъ историческимъ, или по крайней мѣрѣ въ историческихъ рамкахъ, прославилъ себя, въ свое время, не менѣе, чѣмъ драмами—Викторъ Гюго. Если мы сопоставимъ его личность и судьбу съ тѣмъ, что мы находимъ у его сверстника—также поэта, притомъ большого — Альфреда де-Виньи—мы найдемъ огромный контрастъ писательской натуры «поэта-солнца» съ его оптимизмомъ и гуманитарными задачами и души, страдавшей постоянно неизлечимой горечью своего философскаго и поэтическаго пессимизма. Но **Гюго и Виньи.**

если блистательная даровитость Гюго, его фантазія, образность языка, рельефъ описаній нашли въ «Notre Dame de Paris» такое яркое выраженіе, то никакъ этого нельзя сказать про историческій романъ Альфреда де-Виньи «Cinq-Mars», гдѣ поэтъ гораздо больше отрѣшился отъ своего «я»; поэтому, вѣроятно, и не могъ придать своему произведенію такихъ особенностей, которыя бы поставили его (какъ романиста въ историческомъ родѣ) на ряду съ своимъ сверстникомъ. И только потомъ, когда онъ резюмировалъ лично свои житейскія испытанія и написалъ родъ романа на тему военнаго быта—всѣ характерныя черты его психи и пріобрѣтеннаго жизненнаго опыта сказались гораздо яснѣе и дали въ результатѣ нѣчто весьма замѣчательное въ своемъ родѣ.

Дюма. Въ той же области романа мы видимъ, какъ воспріимчивая, въ высшей степени способная натура Александра Дюма, подъ вліяніемъ быстрыхъ успѣховъ въ воздухѣ парижской писательской промышленности, превратила его въ разсказчика, размѣнявшаго свой талантъ на работу, въ которой не было уже болѣе серьезной творческой инціативы, а происходила только ловкая эксплоатація всѣхъ тѣхъ способностей къ изобрѣтенію, бойкому разсказу и легкому языку, которыми онъ, въ теченіе долгихъ лѣтъ, поддерживалъ свою репутацію популярнаго и всемірно извѣстнаго романиста.

Женская натура сама по себѣ должна уже способствовать тому, чтобы дарованіе и писательское поприще подчинялись въ своемъ развитіи, гораздо страстнѣе и разнообразнѣе, всевозможнымъ вліяніямъ и чувственнаго, и этическаго, и чисто мыслительнаго, и художественнаго характера. И въ этомъ смыслѣ біографія Жоржъ Зандъ является въ высшей степени знаменательной. Природа вложила въ нее расположеніе къ умственной восторженности на основѣ темперамента, сильно чувственнаго, который, какъ извѣстно, велъ ее

Жоржъ Зандъ.

къ цѣлому ряду увлеченій. И вмѣстѣ съ тѣмъ душевный складъ этой высоко одаренной женщины никогда не терялъ извѣстнаго рода уравновѣшенности. Врядъ ли мы въ писательской исторіи кого-либо изъ ея сверстниковъ—мужчинъ — найдемъ такое отраженіе личной судьбы и характера на направленіе творческой работы. Начиная съ дѣтства и отрочества, Жоржъ Зандъ проходила черезъ цѣлый рядъ настроеній, полетовъ мысли и нравственной возбужденности подъ вліяніемъ близкихъ людей и чтеній, которыя она вбирала въ себя съ необычайной жадностью. И потомъ, въ дѣвическомъ возрастѣ, весь этотъ внутренній міръ идей, упованій, мечтательныхъ порывовъ и этическихъ протестовъ заключенъ былъ въ клѣтку самаго ординарнаго французскаго брака, гдѣ молодая женщина впервые почувствовала на себѣ весь гнетъ и всю нравственную пошлость, связанную съ обязательнымъ подчиненіемъ мужчинѣ потому только, что онъ мужъ.

Потребность писать назрѣла въ ней органически, безъ всякаго умышленнаго подготовленія къ литературной карьерѣ, и сдѣлалась профессіей прямо подъ натискомъ необходимости, и какъ разъ въ такой моментъ, когда она была переполнена своими женскими протестами. И стоило ей начать писать, чтобы цѣлый рой лицъ, положеній, чувствъ слетѣлъ къ ней, находя въ ней—по тому времени—изумлявшую ея современниковъ яркость, изящество и плавность выраженія, такъ что художественная форма сразу далась ей и потомъ, до старости, никогда не представляла для нея ни малѣйшаго затрудненія. Эта особенная одаренность повела, однако, къ тому, что ея писательская работа носила на себѣ все тотъ же оттѣнокъ — болѣе краснорѣчія, чѣмъ тонко-художественнаго мастерства; а привычка работать безъ плана, подчиняясь только возбужденію своей фантазіи, лишала большинство ея рома-

новъ тѣхъ реальныхъ достоинствъ, какія и менѣе даровитый романистъ могъ бы удержать за ними въ глазахъ потомства.

Пылкая, но болѣе мозговая, чѣмъ глубоко душевная воспріимчивость Жоржъ Зандъ къ разнымъ двигательнымъ и революціоннымъ идеямъ своей эпохи, на почвѣ несомнѣнной чувственности, сдѣлала то, что замыслы ея произведеній въ различные періоды были прямымъ отраженіемъ личныхъ вліяній тѣхъ выдающихся мужчинъ, съ какими судьба сводила ее какъ женщину, у которой преклоненіе или духовная симпатія рѣдко могли обходиться безъ болѣе интимныхъ отношеній. Поэтому можно безъ преувеличенія сказать, что личная судьба Жоржъ Зандъ, придавшая ея жизни много интереснаго и завлекательнаго, способствовала всего больше идейной сторонѣ ея романовъ: и тѣхъ, гдѣ она являлась блистательной защитницей притязаній женщины на свободу чувства и равенство правъ, и тѣхъ, гдѣ она послѣдовательно выступала, какъ поборница освободительныхъ идей политическаго и, главное—соціальнаго характера. Но для творчества, и даже мастерства, эти вклады жизни не послужили ей такъ, какъ первые элементы писательства, какіе она вынесла сама изъ впечатлѣній и воспоминаній отроческихъ и дѣвическихъ лѣтъ, изъ общенія съ природой, изъ знакомства съ разными сторонами провинціальнаго и деревенскаго быта. А мастерство воспроизведенія и природы, и людей, и быта, и нравовъ—деревни, провинціи и Парижа—не проходило чрезъ болѣе строгую школу, какую оно могло бы имѣть подъ мужскимъ вліяніемъ. У своихъ товарищей по перу и близкихъ друзей она брала почти исключительно идеи и настроенія, а не задавалась тѣми чисто художественными задачами какія, напр., ставили себѣ ея сверстники—Стэндаль или Просперъ Меримè и—главное—Бальзакъ.

Какъ женщина съ такимъ воспріимчивымъ умомъ и чувственно-пылкимъ сердцемъ, она легко дѣлалась сторонницей идей своихъ интимныхъ друзей, какъ руководителей. Но та же натура мѣшала ей, разъ принявъ извѣстный кодексъ воззрѣній и упованій, протестовъ, симпатій и ненавистей, продолжать дѣйствовать все въ томъ же направленіи, бить въ одну точку.

И въ этомъ смыслѣ ея сверстникъ въ 40-хъ годахъ, не имѣвшій ея натуры, Евгеній Сю, какъ авторъ романовъ, всколыхнувшихъ всю Европу, на революціонно-соціалистическія темы—былъ послѣдовательнѣе и смѣлѣе, потому что онъ хотя и подчинялся самъ вліянію идей, выработанныхъ не имъ, но, какъ мужчина, занявшій быстро видное литературное положеніе, былъ смѣлѣе въ замыслахъ своихъ лучшихъ романовъ, пользуясь также всѣмъ тѣмъ, что̀ личная судьба доставила ему. Но въ немъ писательская способность, на службѣ самыхъ радикальныхъ идей того времени, сходная съ одаренностью Жоржъ Зандъ, съ такой же легкостью работы, неистощимостью воображенія и выработкой манеры, которая привлекала массы читателей—скорѣе подпала подъ вліяніе его личныхъ отрицательныхъ свойствъ. Е. Сю.

Въ Жоржъ Зандъ, смотрѣвшей на себя, какъ на простую работницу пера, принужденную жить литературнымъ трудомъ, всегда сохранялись искренность, душевная простота, болѣе честное отношеніе къ своему дѣлу.

У Евгенія Сю революціонный радикализмъ уживался рядомъ съ тщеславіемъ любимца публики, такъ прогремѣвшаго на всю читающую Европу. Даже среди французовъ рѣдко кто отличался такимъ писательскимъ «снобизмомъ», какъ онъ. Погоня за популярностью и денежными успѣхами была ему обща̀ съ его ближайшимъ сверстникомъ и соперникомъ Александромъ Дюма;

но у того было гораздо больше добродушія и забавной распущенности «bon enfant», между тѣмъ какъ Сю болѣе эксплоатировалъ свои соціалистическія тенденціи, чѣмъ проводилъ «я» писателя и гражданина вмѣстѣ съ своимъ credo. На такой почвѣ даже и у человѣка болѣе глубокаго дарованія творчество не могло быть результатомъ честной, вдумчивой, вполнѣ художнической работы.

Болѣе полное соотвѣтствіе между личной судьбой писателя и его творчествомъ, въ разгаръ романтическаго движенія, видимъ мы у того беллетриста, который стоялъ на рубежѣ двухъ эпохъ и связалъ свое имя съ дальнѣйшими судьбами реальнаго романа во Франціи. Это былъ Бэль-Стэндаль.

Стэндаль. Житейскій и психическій складъ Бэля представляетъ собою сочетаніе разнообразнѣйшихъ элементовъ. Про него можно сказать, что онъ одинъ изъ самыхъ яркихъ продуктовъ, въ литературной сферѣ, взаимодѣйствія двухъ эпохъ. Въ его умственномъ и нравственномъ складѣ XVIII вѣкъ заложилъ столько же элементовъ, какъ и первая четверть XIX-го. Мало можно найти среди романистовъ нашего столѣтія людей, судьба которыхъ такъ позаботилась о томъ, чтобы провести намѣченную ею личность черезъ рядъ разнохарактерныхъ и очень рѣшительныхъ жизненныхъ итоговъ. И каждый штрихъ въ духовной физіономіи Стэндаля, данный дѣйствительностью, начерченъ на его душѣ не одной только индивидуальной судьбой, а и тогдашними крупнѣйшими политическими и общественными событіями. Прежде всего, онъ—человѣкъ конца XVIII-го столѣтія: вольнодумецъ, матеріалистъ, вѣрный ученію энциклопедистовъ, высоко ставящій идею науки и освобожденія человѣческой личности отъ всякихъ душевныхъ оковъ, но не экзальтированный якобинецъ, напротивъ—выражаясь по нынѣшнему—скорѣе «оппортунистъ». Культъ личности по-

велъ его къ безусловному преклоненію предъ Наполеономъ, какъ выразителемъ высшаго, геніальнаго индивидуализма. И служба императору, знакомство съ военнымъ бытомъ, со всѣми печальными и часто возмутительными подробностями походовъ, участіе, какъ чиновника, въ разныхъ поборахъ, во всевозможныхъ видахъ захвата и административнаго произвола, вплоть до ужасовъ кампаніи 1812 года, которую Стэндаль продѣлалъ—оставили въ немъ нетронутымъ культъ провиденціальнаго человѣка въ сѣромъ сюртукѣ. Цѣлыхъ пятнадцать и больше лѣтъ такой жизни развили въ немъ скептицизмъ и порядочную долю презрѣнія къ людямъ вообще, но, въ противоположность другимъ сподвижникамъ и слугамъ Наполеона, нисколько не сдѣлали его шовинистомъ. Въ XIX-мъ вѣкѣ въ литературной сферѣ врядъ ли можно указать другого француза—за исключеніемъ развѣ Поль-Луи Курье—который съ такимъ безпристрастіемъ и часто безпощадной проницательностью выставлялъ, главнымъ образомъ, условность, фальшь и рутину формализма въ нравахъ, обычаяхъ, идеяхъ и вкусахъ своихъ соотечественниковъ, даже самыхъ развитыхъ и просвѣщенныхъ. Эта трезвая критика сложилась у Бэля какъ контрастъ необычайно сильнымъ симпатіямъ его къ Италіи, ко всему итальянскому, и держалась до самой его смерти. Даже на своемъ надгробномъ памятникѣ онъ завѣщалъ сдѣлать такую надпись: «Здѣсь лежитъ Арриго Бэль—миланецъ»; между тѣмъ какъ онъ и не думалъ родиться ни въ этомъ городѣ, ни гдѣ бы то ни было въ Италіи, а былъ уроженцемъ города Гренобля, настоящимъ французомъ, проведшимъ всю свою жизнь на службѣ французскаго правительства, сначала какъ офицеръ и военный чиновникъ Наполеона, а потомъ какъ консулъ при Реставраціи и Людовикѣ-Филиппѣ. Но рядомъ съ характерными умственными отличіями человѣка конца XVIII

вѣка, Бэль развилъ въ себѣ и романтическіе идеи и вкусы. Его женолюбіе, бывшее главнымъ импульсомъ его эмоціональной жизни, получило оттѣнокъ чувственно сентиментальный, какой мы видимъ во всѣхъ его любовныхъ похожденіяхъ, не только во Франціи, но и въ Италіи. Его сентиментальность не имѣла чисто романтическаго оттѣнка, а проявлялась въ такъ называемомъ чичисбеизмѣ.

Стэндаль влагалъ въ свое селадонство своеобразную смѣсь чисто французской galanterie во вкусѣ конца XVIII-го стол. съ чѣмъ-то болѣе интимнымъ и мечтательно-страстнымъ. Онъ высоко цѣнилъ въ итальянскихъ любовныхъ нравахъ ихъ гораздо бо́льшую откровенность и искренность; а въ итальянскихъ женщинахъ Милана и Рима—ту смѣлость и непринужденность, съ какими онѣ отдавались своимъ увлеченіямъ, и какъ дѣвушки, и какъ замужнія женщины. Продолжительная жизнь въ Италіи, изученіе ея художественныхъ памятниковъ, музеевъ скульптуры и живописи, и — главное—увлеченіе музыкой, получившей тогда другой, болѣе романтическій или народно-бытовой колоритъ въ произведеніяхъ Россини, сдѣлали изъ Стэндаля—человѣка, воспитавшагося на классическихъ идеалахъ Франціи—одного изъ первыхъ убѣжденнѣйшихъ сторонниковъ того романтизма, въ которомъ сказывалось стремленіе молодыхъ писателей и артистовъ стряхнуть съ себя классическое иго. И онъ—одинъ изъ первыхъ французовъ своего поколѣнія—сдѣлался цѣнителемъ и поборникомъ шекспировскаго театра.

Вся эта сложная психическая физіономія Стэндаля вылилась и въ тѣхъ его произведеніяхъ, гдѣ онъ выступилъ, какъ романистъ, помимо всего того, что̀ онъ писалъ, какъ туристъ, любитель Италіи, литературный и музыкальный критикъ. Большой опытъ жизни, культъ сильной личности, пессимистическое отношеніе къ лю-

дямъ или, лучше сказать, безпощадное обнаруженіе всѣхъ ихъ страстей и побужденій, слабостей и подлостей,—повело и къ выработкѣ особой манеры, своеобразнаго суховатаго и точнаго языка, въ которомъ сказался, въ свою очередь, человѣкъ конца XVIII вѣка—не склонный къ яркой фразеологіи, къ напусканію на себя порывовъ краснорѣчія, трезвый и суховатый, ставящій выше всего правду и точность изображенія жизни.

И всѣ недочеты его натуры: разсудочность ума, неимѣніе высшихъ идеаловъ, которые бы согрѣвали его душу—сказались также въ общемъ складѣ его романовъ, въ ихъ тонѣ, замыслѣ лицъ, пріемахъ разсказа и постройкѣ фабулы.

Въ его ближайшемъ послѣдователѣ—Проспрѣ Мериме—мы видимъ еще болѣе тѣсную связь между душевнымъ складомъ, обстоятельствами личной судьбы и тѣмъ, что̀ онъ создалъ, какъ повѣствователь, какъ авторъ повѣстей и разсказовъ, сохранившихъ, до сихъ поръ, свое обаяніе на любителей художественнаго творчества. И въ немъ есть та же смѣсь классицизма съ романтизмомъ, на рубежѣ двухъ столѣтій, та же натура—еще болѣе сухая, чѣмъ у Стэндаля, болѣе влюбленная въ самоё себя, человѣка, никогда не забывавшаго играть извѣстную роль, склоннаго къ мистификаціямъ вслѣдствіе сознанія своего превосходства надъ тѣмъ, что̀ его окружаетъ, сентиментальнаго чувственника, съ годами вдававшагося все сильнѣе въ свой себялюбивый аристократизмъ. На этомъ фонѣ личная судьба вывела соотвѣтствующіе узоры. Онъ не былъ никогда стѣсненъ ни семейной жизнью, ни какими-нибудь гражданскими обязательствами, могъ вдаваться въ свою склонность къ поѣздкамъ и путешествіямъ, къ изученію быта южныхъ и экзотическихъ странъ, со слабостью ко всякаго рода оригинальности и контрастамъ нравовъ. Даже обязанности инспектора національныхъ памятниковъ во

Мериме.

Франціи помогали ему вести жизнь, которая была ему всего болѣе по душѣ. Остальное додѣлали свѣтскія связи, успѣхи въ обществѣ, какъ красиваго и тонко-образованнаго мужчины, его интимность съ графиней Монтихо, матерью дѣвушки, сдѣлавшейся впослѣдствіи императрицей Евгеніей, избраніе его въ академики, пріятельски-любовная переписка съ интересными женщинами.

И у него — такъ же, какъ у Стэндаля—душевный складъ сказался въ выработкѣ суховатаго языка, который дѣйствуетъ своимъ контрастомъ съ сильными сюжетами, съ интересомъ обоихъ авторовъ ко всему, въ чемъ проявляется большая энергія, превосходство личности. То, чѣмъ для Стэндаля служитъ Италія, то для Мериме — Испанія съ ея цыганками, контрабандистами и разбойниками.

Готье. Въ томъ писателѣ, который считается создателемъ художественно-изобразительной беллетристики во Франціи—въ Теофилѣ Готье — натура и складъ характера играютъ преобладающую роль. Онъ былъ по природѣ своей созерцатель, влюбленный во все, что говоритъ чувствамъ, въ особенности чувству зрѣнія, потому что музыку онъ не понималъ и не любилъ. Его необузданный романтизмъ проявился въ лѣта юности, когда онъ сдѣлался знаменитъ своимъ участіемъ въ схваткѣ романтиковъ и классиковъ на первомъ представленіи «Эрнани» Виктора Гюго. Теофиль Готье оставался прежде всего стихотворцемъ и прозаикомъ, для котораго форма вещей, краски и линіи въ природѣ, въ человѣческомъ лицѣ, въ костюмѣ, въ бытѣ, въ подробностяхъ жизни — составляли исключительный предметъ любованія и воспроизведенія.

По этой части никто изъ его сверстниковъ не былъ такъ одаренъ и никто больше Готье не предавался культу красоты, такъ не превозносилъ романтическую «богему» надъ всѣмъ остальнымъ современнымъ ему

обществомъ, презиралъ всякія идеи, направленныя на пользу и общественное благо, что мы и видимъ въ его блестящемъ предисловіи къ роману «M-lle de Maupin». Но житейская необходимость заставляла его вплоть до самой смерти тянуть лямку журналиста и хроникера, писать непрерывно фельетоны и газетныя замѣтки, все больше и больше лишала возможности отдаваться только созерцательной жизни поэта и поклонника прекраснаго, вынашивать и отдѣлывать свои произведенія.

Мы подошли въ этой характеристикѣ къ двумъ крупнѣйшимъ талантамъ, имена которыхъ связаны съ пышнымъ расцвѣтомъ реальнаго романа во второй трети XIX-го вѣка.

Бальзакъ.

Врядъ ли у какого другого романиста житейская доля такъ повліяла на чисто писательскую судьбу, какъ у Бальзака. Она, конечно, не могла создать изъ него романиста такой силы и плодовитости; но въ ея тискахъ Бальзакъ какъ бы закрѣплялъ себя къ писательскому труду, и притомъ въ одной и той же спеціальности. И личная судьба попала на рьяный темпераментъ, способный на упорную многолѣтнюю борьбу съ успѣхомъ, въ высшей степени пригодный къ преодолѣнію препятствій, полный всякихъ стяжательныхъ инстинктовъ. Какъ только Бальзакъ, послѣ неудачныхъ опытовъ дѣлечества, впрягъ себя въ хомутъ литературнаго работника, онъ не переставалъ, до самаго конца своей карьеры, быть «поставщикомъ оригинала», выражаясь журнально-типографскимъ терминомъ. Нѣсколько разъ, уже тогда, когда онъ добился славы и большого заработка, хотѣлъ онъ сразу избавиться отъ долговъ, пріобрѣтенныхъ еще молодымъ человѣкомъ на неудачномъ предпріятіи, серьезно сбирался даже добывать серебро изъ остатковъ рудъ въ Сардиніи, временъ римской имперіи, и долженъ былъ возвращаться все къ той же, чисто каторжной работѣ, какую онъ на себя

взваливалъ. Никто изъ его сверстниковъ (не исключая такихъ плодовитыхъ поставщиковъ беллетристики, какъ Александръ Дюма и Евгеній Сю, причисляя сюда и Жоржъ Зандъ) не производилъ такихъ чудесъ по части доставленія «оригинала» издателямъ и редакторамъ журналовъ, никто невелъ такой жизни навыворотъ, не въ состояніи былъ недѣлями, мѣсяцами и даже цѣлыми годами превращать ночь въ день, писать иногда по цѣлымъ суткамъ сряду, погребать себя въ рабочемъ кабинетѣ на очень продолжительные сроки и показываться потомъ на свѣтъ Божій за тѣмъ только, чтобы продать свое произведеніе или хлопотать объ его дальнѣйшемъ сбытѣ.

Но еслибы Бальзакъ, вмѣсто дѣлеческихъ неудачъ въ молодости, сразу пошелъ полнымъ ходомъ, какъ спекулянтъ и предприниматель — онъ конечно бы съ той же страстностью и ненасытностью отдавался безконечному ряду проектовъ, попытокъ, разсчетовъ и плановъ, создавалъ бы общества, игралъ бы на биржѣ, изображая изъ себя того дѣльца Меркадè, фигуру котораго онъ такъ талантливо намѣтилъ въ своей извѣстной комедіи. Но для насъ важенъ здѣсь вопросъ: насколько денежные тиски Бальзака, продолжавшіеся не одинъ десятокъ лѣтъ, почти вплоть до его женитьбы — мѣшали ему, какъ творцу «Человѣческой комедіи» или, наоборотъ, толкали его все впередъ въ расширеніи его творческихъ замысловъ, пришпоривали талантъ, не давали покоя его фантазіи и наблюдательности?

На обыкновенную оцѣнку, такая жизнь считается несовмѣстимой съ свободой творческой работы, для которой нужно спокойствіе духа, независимость отъ житейскихъ обстоятельствъ, отсутствіе всякихъ тисковъ, полная возможность отрѣшиться отъ какихъ бы то ни было назойливыхъ матеріальныхъ заботъ и еще болѣе отъ такой неустанной возни съ кредиторами, векселями, сро-

ками платежей, ростовщиками. Такъ выходитъ въ теоріи; но практика жизни на примѣрѣ Бальзака показала, что денежные тиски сдѣлались хроническимъ недугомъ его писательской жизни, какъ разъ къ такому времени, когда онъ (послѣ періода своихъ болѣе юныхъ посредственныхъ произведеній) вошелъ въ фазу дальнѣйшаго развитія писательскаго «я», показалъ мѣру своего творческаго таланта, сознalъ въ себѣ большую мощь и принялся за воспроизведеніе всѣхъ сторонъ тогдашней французской жизни—провинціальной и столичной—поражая своихъ современниковъ богатствомъ житейской опытности, создавательной способностью и въ общихъ замыслахъ безчисленныхъ повѣстей и романовъ, и въ отдѣльныхъ характерахъ, и въ подробностяхъ бытовыхъ изображеній.

Чтобы рѣшить поставленный нами вопросъ въ отрицательномъ смыслѣ, надо было бы заставить того же писателя продѣлать цѣлую творческую полосу жизни въ діаметрально противоположныхъ условіяхъ. Но такого опыта ему не суждено было произвести надъ собою и мы не имѣемъ ни права, ни повода доказывать, что результаты писательскаго труда были бы иные, еслибъ онъ, работая надъ «Человѣческой комедіей», имѣлъ возможность жить, какъ человѣкъ вполнѣ обезпеченный и свободный отъ всякихъ житейскихъ тисковъ. И весьма позволительно предположить что Бальзакъ—обезпеченный рантье—какъ мы сказали и выше—ударился бы въ какой-нибудь видъ дѣлечества или дилетантства, вообразилъ бы себя изобрѣтателемъ или впалъ бы въ извѣстнаго рода маньячество, во всякомъ случаѣ не имѣлъ бы такихъ непрестанныхъ поводовъ къ творческой работѣ. Несомнѣнно также и то, что столкновенія съ людьми на почвѣ всякаго рода дѣловыхъ и денежныхъ отношеній доставили ему громаднѣйшій матеріалъ, который онъ положительно не могъ бы

собрать при другой судьбѣ и въ другой обстановкѣ. Если вѣрно то, что Тэнъ въ своей знаменитой статьѣ о Бальзакѣ говоритъ о необычайно богатомъ и сложномъ инвентарѣ «Человѣческой комедіи», то этотъ инвентарь — уже прямой результатъ житейской доли Бальзака. При спокойной, созерцательной жизни, изъ книгъ и разговоровъ людей своей только писательской профессіи, онъ конечно бы не могъ извлечь такое богатѣйшее хранилище «человѣческихъ документовъ», какъ сталъ выражаться одинъ изъ его французскихъ преемниковъ въ концѣ вѣка.

Мы хотимъ этимъ сказать, что только тѣ житейскія обстоятельства прямо неблагопріятны выполненію задачи беллетриста, всякаго художника и писателя, въ которыхъ заключаются помѣхи, безусловно мѣшающія его дѣлу, когда онъ, по необходимости (какъ мы это сейчасъ видѣли на примѣрѣ сверстника Бальзака—Теофиля Готье) долженъ расходоваться по мелочамъ, заработывать деньги на срочномъ газетномъ сотрудничествѣ, и когда его натура неспособна на такую выдержку и гибкость, какія мы видимъ у Бальзака въ высочайшей степени.

Мы знаемъ также, что и въ области поэзіи есть не мало біографическихъ данныхъ, показывающихъ намъ, что иной лирическій пѣвецъ долженъ былъ весь свой вѣкъ заниматься торговымъ дѣломъ или служить чиновникомъ и все-таки оставался вѣрнымъ своему призванію.

Есть, однако, еще два вѣскихъ возраженія, которыя также вызываются писательской физіономіей Бальзака.

Первое — то, что въ томъ громадномъ памятникѣ, какой онъ оставилъ своей «Человѣческой комедіей» нѣтъ желательнаго соотвѣтствія между богатствомъ содержанія и высотой общаго склада идей и убѣжденій автора. У него не было цѣльнаго и, на теперешній

взглядъ, симпатичнаго міровоззрѣнія. Онъ слишкомъ преклонялся предъ успѣхомъ, силой, властью, довольно задорно выставлялъ свой консерватизмъ, щеголялъ произвольно имъ усвоенной частичкой де и въ разное время увлекался всякими модными повѣтріями, кокетничалъ и съ мистицизмомъ, и съ наукой, и чуть не съ чернокнижіемъ, и съ соціализмомъ, и съ разными другими теоріями и направленіями. Конечно, при его чисто каторжномъ трудѣ поставщика рукописнаго «оригинала» весьма трудно было выработать себѣ цѣльное философское міропониманіе и укрѣпить себя въ извѣстныхъ соціальныхъ и нравственныхъ принципахъ. На это требуется больше свободнаго времени для тихихъ размышленій, для анализа и синтеза всего того, что̀ составляетъ profession de foi каждаго мыслящаго человѣка. Но намъ сдается, что главное препятствіе къ тому лежало въ самой натурѣ Бальзака. Въ тѣхъ же житейскихъ обстоятельствахъ онъ могъ съ годовъ студенчества быть склоннымъ къ тому, чтобы во̀-время создать себѣ опредѣленное credo. Въ немъ преобладалъ рьяный боецъ съ ненасытными инстинктами натуры, падкой до успѣховъ всякаго рода, преисполненной вѣры въ себя, тщеславной самовлюбленности и даже фанфаронства, склонной, вслѣдствіе всего этого, къ сочувствію всякимъ сословнымъ отличіямъ, къ восхваленію силы и богатства, какъ высшихъ руководящихъ мѣрилъ жизни.

Второе возраженіе относится прямо къ художественному совершенству формы, къ такому типу писательства, въ которомъ содержаніе находится въ полнѣйшей гармоніи со стилемъ. И въ этомъ смыслѣ произведенія Бальзака, даже изъ періода высшаго развитія его творческаго дара, считаются самыми искренними поклонниками его таланта далеко не первостепенными, особенно въ послѣднія десять - пятнадцать лѣтъ. Самые подготовленные и чуткіе французскіе кри-

тики стали выставлять напоказъ недостатки его писательства въ смыслѣ художественномъ, находя языкъ его лишеннымъ простоты, изящества, слишкомъ пестрымъ, полнымъ всякаго рода ненужныхъ отступленій, резонерства, фразы, щеголянія дешевой эрудиціей. Точно такъ же и въ складѣ любой повѣсти—и въ особенности большихъ романовъ—бросается въ глаза дисгармонія между созданіемъ лицъ и вѣрностью бытовыхъ подробностей и тѣмъ, какъ все это изображено, при чемъ коренной порокъ писательской натуры Бальзака сказывается въ томъ, что онъ, обладая громадной творческой способностью, не могъ достаточно сдерживать свое чисто субъективное «я», а безпрестанно выдавалъ себя отсутствіемъ мѣры, такта, чувства красоты, которые такъ необходимы въ каждомъ истинно художественномъ произведеніи.

Все это вѣрно, но спрашивается: въ какой степени житейская судьба Бальзака, т.-е. его денежные тиски, и во время послѣднихъ двадцати лѣтъ его писательскаго поприща, мѣшали ему въ чисто эстетическомъ смыслѣ?

Отвѣтить на это положительно—мы не рѣшились бы. Несовершенство формы въ его произведеніяхъ зависитъ совсѣмъ не отъ того, что онъ слишкомъ поспѣшно, а стало-быть и небрежно, обращался съ своей работой романиста. Напротивъ, мы знаемъ изъ вѣрныхъ источниковъ (т.-е. изъ замѣтокъ его ближайшихъ литературныхъ друзей и сверстниковъ), что Бальзакъ перерабатывалъ такъ свои романы и повѣсти, какъ, быть можетъ, ни одинъ изъ его современниковъ въ литературной области. Черновая рукопись, которую онъ бѣжалъ сдавать въ типографію, превращалась почти совсѣмъ въ другое произведеніе по мѣрѣ того, какъ онъ читалъ корректуры. Онъ чрезвычайно много корпѣлъ надъ своимъ языкомъ и считалъ себя едва ли не самымъ

первымъ стилистомъ своего времени. Отъ этой рьяности и происходили всѣ тѣ вторженія авторскаго «я», невыгодныя для художественной цѣльности, какія критика ставила ему въ вину. Тутъ совсѣмъ не спѣшность работы, вынуждаемая денежными обстоятельствами, была главнымъ мотивомъ. Человѣку съ большимъ художническимъ вкусомъ и меньшей рьяностью темперамента все, что не главный замыселъ и созданіе лицъ вмѣстѣ съ гармоничностью и трезвой образностью—не нужно, лишне и даже вредно для художественнаго цѣлаго. И вотъ этого-то чувства мѣры въ Бальзакѣ никогда не было. Натура его была необычайно плодовита и даже геніальна по богатству творчества во всемъ, что касается содержанія, но не была отзывчива на красоту, не носила въ себѣ прирожденной интуиціи, которая позволяетъ писателю какъ бы чутьемъ достигать художественнаго совершенства формы.

И будь Бальзакъ, къ тридцатилѣтнему возрасту (когда онъ уже вошелъ въ самое нутро «Человѣческой комедіи»—богатый французскій баринъ или буржуа, обладающій безусловнымъ досугомъ и свободный отъ всякихъ обязательствъ—онъ, конечно, писалъ бы точно такъ же. Правда, вмѣсто полдюжины и больше произведеній въ одинъ годъ, печаталъ бы одно, много два, и надъ каждымъ изъ нихъ онъ могъ бы сидѣть гораздо дольше, но изъ этого не вытекаетъ, что онъ не оставался бы съ тѣми же самыми коренными свойствами своей писательской натуры. Очень вѣроятно, что онъ еще сильнѣе усердствовалъ бы въ отдѣлкѣ языка и, не обладая вкусомъ, вдавался бы въ еще бо̀льшую пестроту, впадалъ бы все чаще въ ненужныя отступленія, щеголяя блестками всюду нахватанной поверхностной эрудиціи и вредя цѣлому огромными и тяжко вымученными тирадами, не имѣющими никакого достоинства, ни философскаго, ни этическаго, ни художественнаго.

Иной фаталистъ, даже и съ научной подкладкой, былъ бы въ правѣ сказать, что писательство Бальзака есть какъ разъ примѣръ игры личныхъ обстоятельствъ и темперамента и что никѣмъ другимъ онъ не могъ бы стать, какъ именно такимъ неустаннымъ борцомъ, полнымъ вѣры въ себя и стяжательныхъ инстинктовъ, если не въ литературной сферѣ, то въ какой бы то ни было другой области.

Флоберъ.

Самымъ яркимъ контрастомъ, по условіямъ писательскаго труда, является продолжатель реальнаго творчества Бальзака — Гюставъ Флоберъ. Про него уже никакъ нельзя сказать, что житейскія обстоятельства заставили его въ началѣ поприща впрячь себя въ ярмо непомѣрно усиленной работы. Флоберъ провелъ дѣтство, отрочество и первую молодость вдали отъ житейскихъ соблазновъ и матеріальныхъ заботъ столицы. Отецъ—мѣстная врачебная извѣстность—оставилъ ему порядочныя средства, которыя позволили Флоберу, вплоть до самаго послѣдняго періода его жизни, не знать нужды. И онъ, по натурѣ своей и раннимъ литературно-художественнымъ идеямъ и симпатіямъ, не способенъ былъ бы никогда сдѣлаться практикомъ-дѣльцомъ, добиваться денегъ и высокаго матеріальнаго положенія. Нужда, быть можетъ, заставила бы его превратиться въ чиновника, учителя или купеческаго приказчика, но врядъ ли бы вызвала въ немъ какія-нибудь пріобрѣтательскія склонности. Слишкомъ рано онъ— какъ и Теофиль Готье—впиталъ въ себя молоко романтизма 30-хъ годовъ съ беззавѣтнымъ поклоненіемъ искусству, красотѣ, поэзіи и развилъ въ себѣ непримиримо-презрительный взглядъ на все, что не эта высокая область человѣческаго духа, и рано выработалъ пессимизмъ, въ основѣ котораго заложено было высокомѣрное обличеніе всеобщей человѣческой глупости и пошлости, олицетвореніемъ которыхъ и былъ

для него весь тогдашній буржуазный складъ жизни и во Франціи, и во всемъ культурномъ мірѣ. Но эти основныя ноты въ психическомъ настроеніи Флобера не только не мѣшали другому его преобладающему свойству развиться, а напротивъ, какъ бы согрѣвали эту способность. Онъ былъ въ высшей степени одаренъ для всего, что́ составляетъ точное обслѣдованіе предметовъ, на которыхъ былъ обращенъ его интересъ: будетъ ли это природа, отдѣльные характеры, нравы, языкъ. И тутъ тихая и достаточная жизнь была, конечно, въ полномъ соотвѣтствіи съ его склонностью къ самому точному обслѣдованію своихъ писательскихъ объектовъ, воспитала въ немъ чрезвычайную строгость въ дѣлѣ выработки формы, превратила его какъ бы въ монаха «бенедиктинца», способнаго провести полвѣка надъ однимъ трудомъ. Но не имѣй онъ въ натурѣ задатковъ исключительнаго культа красоты и художническаго мастерства, онъ не могъ бы дойти до такого подвижничества въ дѣлѣ совершенія своего писательскаго подвига, даже и въ еще лучшихъ матеріальныхъ и житейскихъ условіяхъ.

И тутъ мы опять возьмемъ тѣ двѣ стороны его авторской психіи, какія разсмотрѣли въ видѣ двухъ серьезныхъ возраженій, когда рѣчь шла о Бальзакѣ; только мы ихъ переставимъ.

Художественная форма поглощала Флобера, задавала ему ежедневно и ежечасно самыя строгія задачи и требовала отъ него мучительныхъ поисковъ совершенства. Но можно ли объяснять это только его авторской религіей: высокимъ подъемомъ художественныхъ требованій? Примѣръ Флобера стали часто цитировать, какъ примѣръ для подражанія, забывая, что его стилистическія муки происходили, по крайней мѣрѣ на половину, отъ значительной неподатливости его мозговой организаціи. Не надо забывать, что онъ страдалъ неизлечи-

мымъ нервнымъ недугомъ. Но и помимо этого, выжиманіе изъ себя, цѣлыми часами, какого-нибудь эпитета происходило также и отъ ненужнаго упорства, отъ слишкомъ фанатической преданности извѣстнымъ правиламъ писательскаго труда. Такія потуги еще не доказательство силы и яркости дарованія. Мы знаемъ примѣры, показывающіе прямо, что извѣстные писатели овладѣвали формой легко, были къ себѣ строги въ мѣру, но, въ силу своего прирожденнаго таланта, дѣлались тѣмъ не менѣе иниціаторами въ этой области, создавали языкъ извѣстнаго пошиба. Стоитъ только припомнить Шатобріана, котораго тотъ же самый Флоберъ считалъ, какъ и многіе его сверстники французы, мастеромъ художественнаго стиля, наложившимъ свою печать на все дальнѣйшее движеніе стилистическаго мастерства.

Флоберъ, при его обезпеченности и досугахъ, при необычайно страстномъ и упорномъ служеніи задачѣ писателя, имѣлъ бы полнѣйшую возможность, рядомъ съ совершенствомъ формы и отдѣлкой всѣхъ частей своихъ произведеній, вырабатывать себѣ болѣе гармоническое міросозерцаніе. Человѣкъ, отдающійся культу красоты, художникъ по инстинкту и по убѣжденію—долженъ былъ бы стремиться къ тому, чтобы выработать себѣ уравновѣшенный, ясный взглядъ на жизнь вообще, на человѣка, на его судьбы, на его значеніе въ общемъ складѣ вселенной. А мы знаемъ, что Флоберъ остался до смерти весьма узкимъ пессимистомъ и даже человѣконенавистникомъ; стало-быть, онъ всю свою жизнь былъ жертвой противорѣчія между такой односторонностью и культомъ красоты.

Къ этому мы прибавимъ еще, характеризуя его писательскую психію, что онъ, вопреки высокой даровитости въ дѣлѣ созданія живыхъ людей и многолѣтнему труду надъ выработкой формы, ни въ одномъ произведеніи не могъ достичь гармонически стройной и одинаково

занимательной постройки. И тутъ его досуги и обезпеченность, его необычайная строгость къ себѣ, какъ къ писателю, не могли воспитать его и, въ этомъ смыслѣ, позволить ему проницательнѣе относиться къ постройкѣ произведеній, во-время почувствовать пробѣлы и недочеты съ такою же безпощадною требовательностью, какую онъ проявлялъ въ обработкѣ языка, впадая въ добровольное мученичество.

Диккенсъ и Тэккерей.

Контрастъ характеровъ и судьбы видимъ мы въ крупнѣйшихъ англійскихъ романистахъ первой половины вѣка — Диккенсѣ и Тэккереѣ. Одинъ — сначала мелкій комми и чиновникъ, потомъ профессіональный беллетристъ и публичный чтецъ; другой—гораздо больше джентльменъ, который ставилъ выше всего свою «респектабельность» и роль въ избранномъ обществѣ. Въ Диккенсѣ пылкій и сентиментальный обличитель сложился въ тотъ періодъ жизни, когда онъ самъ проходилъ чрезъ всякія мытарства, знакомясь съ такими подонками общества, куда Тэккерей не желалъ заглядывать. Преобладаніе чувства и фантазіи, окрашенной порывами протестующаго демократа, должно было неминуемо превращать его разнообразное и энергическое творчество въ рядъ обвинительныхъ актовъ, направленныхъ противъ всего, что въ британской жизни было жесткаго, безпощаднаго, лицемѣрнаго, порочнаго и возмутительно себялюбиваго.

И преобладающія свойства писательской души Диккенса, и его житейская дорога, до полученія громкой извѣстности, взаимно переплетаясь, доставляли и содержаніе, и форму, въ которыхъ была средняя пропорціональная—весьма цѣльная и характерная для своего народа и британской культуры. Но такія его творческія богатства, извлеченныя изъ огромнаго запаса наблюденій, догадокъ, выводовъ и мотивовъ—постоянно служили моральнымъ запросамъ въ чисто англій-

скомъ вкусѣ. И въ первые годы, когда Диккенсъ только пробивался впередъ, и во вторую половину его жизни, когда онъ сдѣлался всемірно извѣстнымъ писателемъ—художественное совершенство не было его идеаломъ, и не могло имъ быть. Онъ слишкомъ былъ преисполненъ отзывчивости на запросы жизни и богатъ авторскимъ субъективизмомъ, который сказывался въ его юморѣ и не позволялъ ему никогда подняться надъ личными настроеніями, трактовать содержаніе своихъ романовъ, отдѣльныя лица и положенія, какъ можетъ обработывать ихъ только писатель творчески-объективный. А въ послѣдній періодъ его карьеры слава, огромный спросъ на его романы все болѣе и болѣе мѣшали обновленію манеры и ставили его въ зависимое положеніе отъ закрѣпившихся въ немъ писательскихъ привычекъ и условій своей профессіи.

Тэккерей — скептикъ и позитивистъ, довольно тщеславный и суховатый по натурѣ, не могъ быть также сильно рабомъ своего темперамента и не носилъ въ себѣ такой потребности въ пылкихъ протестахъ, направленныхъ столько же на людей, сколько и на обычаи, учрежденія, вѣковыя злоупотребленія. При крупной творческой способности такія натуры всегда болѣе склонны къ служенію художественной работѣ, даже если онѣ начинаютъ писать очень большія по размѣрамъ произведенія, гдѣ трудно бываетъ держаться постоянно на одной и той же высотѣ.

Въ обоихъ этихъ корифеяхъ англійскаго романа мы видимъ, хотя и въ разной степени, сочетаніе крупнѣйшихъ національныхъ особенностей душевнаго склада съ той свободой, независимостью и широтой матеріальной жизни, какія людямъ талантливымъ, получившимъ извѣстность, даются въ Англіи гораздо скорѣе и ставятъ писателя въ условія часто немыслимыя въ другихъ странахъ. И если Бальзакъ — прямой сверстникъ

и соперникъ обоихъ англійскихъ романистовъ, добившись славы, заработывалъ много, то онъ, запутавъ себя слишкомъ рано въ денежныя спекуляціи, оставался почти до самой смерти невольникомъ своихъ долговыхъ обязательствъ. И Диккенсъ, и Тэккерей, сдѣлавъ себѣ имя, жили долго внѣ этихъ тягостныхъ и даже унизительныхъ тисковъ, разнообразили свою жизнь на широкую ногу, часто и много путешествовали, обставляли и свою интимную жизнь въ кружкѣ друзей — особенно Диккенсъ — всевозможными интеллигентными интересами и развлеченіями, выступали передъ публикой въ качествѣ чтецовъ, находились съ своими соотечественниками и единоплеменниками въ Англіи и Америкѣ въ очень разнообразныхъ отношеніяхъ и связяхъ. Такъ не жили ни Бальзакъ, ни Жоржъ Зандъ, ни Флоберъ. И если почти такую же широкую и привольную жизнь вели въ разгаръ своей репутаціи Александръ Дюма и Евгеній Сю, то ихъ писательское дѣло все-таки же не питалось такими элементами, какъ у Диккенса и Тэккерея.

Гораздо прямолинейнѣе, чище, искреннѣе и прямодушнѣе сложилась духовная жизнь младшей сверстницы обоихъ корифеевъ англійскаго романа—женщины-писательницы, прикрывшей себя, такъ же, какъ ея предшественница, миссъ Бронтё, мужскимъ псевдонимомъ Джоржъ Эліотъ. Ходъ ея развитія былъ совсѣмъ не такой, какъ у обоихъ корифеевъ британскаго романа. Тѣхъ создала жизнь, захватывая ихъ въ разныхъ смыслахъ. У этой же писательницы философская и этическая подготовка предшествовала расцвѣту творческаго дарованія. И во всей исторіи новаго романа Джоржъ Эліотъ представляетъ собою, быть можетъ, единственный примѣръ такого гармоническаго слиянія умственныхъ и нравственныхъ качествъ, идей и упованій. Ея писательская работа, когда она выступила какъ романистка, сразу была проникнута глубокой серьезностью и

Джоржъ-Эліотъ.

искренностью отношеній къ окружающей жизни; но британская закваска, даже и при ея мужскомъ умѣ, склонномъ къ высшимъ философскимъ соображеніямъ, не могла дать ей полной художнической свободы. Для этого она была слишкомъ преисполнена извѣстныхъ принциповъ. Но если сопоставить лучшія произведенія Джоржа Эліотъ съ романами Диккенса и Тэккерея и спросить: въ какой степени темпераментъ и личная жизнь мѣшали всѣмъ тремъ достигать вполнѣ гармоническаго, свободнаго и художественнаго изображенія жизни, то намъ кажется, что Джоржъ Эліотъ, несмотря на ея морально-философское направленіе, примѣшивала меньше личныхъ настроеній къ замысламъ и выполненію своихъ романовъ, чѣмъ Диккенсъ и даже Тэккерей, при всей его скептической объективности. Для этого она была слишкомъ честна въ самомъ обширномъ смыслѣ слова. И опять таки, съ тѣхъ поръ, какъ она добилась извѣстности, ея писательская карьера проходила тихо, въ атмосферѣ идейныхъ интересовъ, въ полномъ соотвѣтствіи съ ея идеалами, симпатіями и дружескими сношеніями. И серьезный грунтъ ея философскихъ и литературныхъ пріобрѣтеній воздержалъ ее отъ слишкомъ личныхъ порывовъ темперамента, сентиментальности или черезчуръ прописной британской морали.

Въ области англійской повѣствовательной беллетристики за вторую треть XIX вѣка мы видимъ въ выдающихся дарованіяхъ большее или меньшее соотвѣтствіе между личностью писателя, его судьбой и характеромъ и особенностями его писательской работы.

Эдгаръ Поэ. Едва ли не въ одномъ оригинальномъ талантѣ англо-саксонскаго происхожденія—въ англо-американцѣ Эдгарѣ Поэ—находимъ мы примѣръ рѣзкаго конфликта между складомъ натуры и чисто мозговыми особенностями. Фономъ служитъ безпорядочная жизнь человѣка, рано утратившаго всякое психическое и нравственное

равновѣсіе. Но эта, быть можетъ, прирожденная, во всякомъ случаѣ, пріобрѣтенная безпорядочность, доходившая до пароксизмовъ психопатическаго свойства, уживалась въ Эдгарѣ Поэ съ особаго рода художественной разсудочностью, съ преобладаніемъ чего-то математически-спекулятивнаго, даже въ такихъ произведеніяхъ изящнаго слова, которыя обыкновенно являются продуктами непосредственнаго творчества. Такая коллизія между темпераментомъ и мозговой жизнью, въ тѣсномъ смыслѣ слова, только въ британскихъ натурахъ можетъ производить на свѣтъ оригинальные продукты, отмѣченные печатью таланта. У людей другой расы все бы это расплылось и выродилось въ видѣ вспышекъ больного мозга или грубой безпорядочности. А въ такомъ индивидѣ, какъ Эдгаръ Поэ, голова способна была на очень усиленную, даже рьяную работу особаго рода, заключавшуюся въ построеніи всякихъ житейскихъ и психическихъ комбинацій, съ сохраненіемъ опредѣленнаго тона, какъ бы безъ малѣйшихъ вторженій личности писателя. Подъ конецъ болѣзненное бродило его психической организаціи все-таки же стало одолѣвать и его мозгъ, требуя все чаще и чаще возбуждающихъ и одуряющихъ ингредіентовъ, не довольствуясь обыкновенными видами разгульной жизни. Но это патологическое исканіе новыхъ душевныхъ ощущеній, образовъ, красокъ и органическихъ состояній, въ свою очередь, дало ему возможность изображать такіе виды мозговой жизни человѣка, какіе до него не попадали еще въ область изящной беллетристики. И безъ всякаго парадокса можно сказать, что безпорядочность Эдгара Поэ обогатила его творчество; а когда онъ писалъ вещи, отвѣчающія на другую сторону его мозговой организаціи, когда онъ строилъ свои разсказы съ математически-продуманными сюжетами, странности его натуры рождали несомнѣнную и яркую оригинальность замысловъ и выполненія.

Нѣмцы.

У нѣмцевъ въ первую половину того 60-лѣтняго періода, какой мы разсматриваемъ, не столько судьба писателей, ихъ житейская доля и обстановка, сколько личныя настроенія отражались на ихъ замыслахъ и художественной манерѣ.

Романтизмъ, и въ первый, и во второй свой періодъ, въ началѣ вѣка, и въ 30-хъ годахъ, давалъ прежде всего ходъ писательскому *я*, чисто субъективному—идеямъ, претензіямъ, порывамъ, эксцентричностямъ и сумасбродствамъ, нѣкоторымъ—при значительномъ талантѣ—помогалъ создавать свою карьеру, другихъ сбивалъ съ пути или толкалъ ихъ въ сторону все бо̀льшаго и бо̀льшаго писательскаго произвола, отводилъ отъ живой жизни, заставлялъ смотрѣть на собственныя измышленія, какъ на нѣчто въ высшей степени цѣнное.

Ж.-П.-Рихтеръ.

Личный складъ натуры и ума позволилъ, напр., такому писателю, какъ Жанъ-Поль Рихтеръ, освѣтить тогдашнюю нѣмецкую жизнь особеннаго рода юморомъ, который представлялъ собою родъ призмы для отраженія дѣйствительности, какъ понималъ ее самъ писатель. Жанъ-Поль рано сдѣлался любимцемъ читателей и уходилъ все больше и больше въ смакованіе своего собственнаго таланта и остроумія. По натурѣ и складу жизни онъ оставался довольно уравновѣшеннымъ нѣмцемъ, безъ тѣхъ неврастеническихъ свойствъ, какія мы видимъ въ личности Гофмана, у котораго склонность къ безпорядочной жизни была въ прямой связи съ потребностью въ разныхъ мозговыхъ эксцессахъ.

Гофманъ.

По-своему онъ былъ, какъ писательская личность, предшественникомъ Эдгара Поэ. Рѣдко кто такъ продѣлывалъ свое писательство на практикѣ, какъ Гофманъ. И въ его странностяхъ и чудачествахъ, прожиганіи жизни и разныхъ опытахъ, какіе онъ надъ собою производилъ—было все-таки же больше искренности и темперамента, чѣмъ въ той «натасканной» романти-

ческой восторженности, какую пріобрѣли романтики, въ родѣ Новалиса и Тика. Про нихъ можно сказать, что ни особенности судьбы ихъ, ни свойства натуры не складывались вовсе такъ своеобразно и какъ бы фатально, чтобы производить въ нихъ душевные перевороты, дѣлать ихъ произведенія прямыми отраженіями этихъ двухъ агентовъ. Никто изъ нихъ не имѣлъ такой личной программы жизни въ молодые годы, когда складывается душевная физіономія, какъ, напр., Шатобріанъ. Надо всѣмъ почти господствовала извѣстная головная эпидемія въ гораздо большей степени, чѣмъ то, чтó мы видимъ въ душевной физіономіи писателей второго романтическаго періода, когда выступила на сцену такъ называемая «юная Германія».

Новалисъ и Тикъ.

У тѣхъ и натура, и личныя обстоятельства складывались ярче, сильнѣе, разнообразнѣе. Между ними были такія стойкія натуры, какъ, напр., Генрихъ Лаубе, который даже на старости лѣтъ сохранилъ всѣ характерныя черты передового писателя 30-хъ и 40-хъ годовъ, того періода, который нѣмецкіе историки литературы называютъ революціоннымъ. Онъ прошелъ чрезъ всѣ тогдашнія вѣянія, былъ борцомъ за передовыя тогда идеи, но остался уравновѣшеннымъ и необычайно преданнымъ интересамъ художественнаго творчества. А судьба такого романтика 30-хъ годовъ, какъ Гуцковъ, отражала, въ разные моменты его писательской карьеры, его сложную интересную личность, пылкость темперамента вмѣстѣ съ наклонностью къ революціонно-сентиментальному резонерству. Эти отличительныя свойства, въ связи съ физіономіей эпохи и разными волненіями и испытаніями, чрезъ какія писатель тогдашняго революціоннаго типа, какимъ былъ Гуцковъ, долженъ былъ проходить—могли вызвать и болѣе серьезныя душевныя разстройства, чтò мы и видимъ въ его біографіи.

Гуцковъ.

У всѣхъ романтиковъ и перваго, и второго періода личность и писательская судьба, дѣлая ихъ воспріимчивыми къ разнаго рода вѣяніямъ эпохи, къ субъективнымъ настроеніямъ, къ усвоенію политическо-соціальныхъ и этическихъ идей, шедшихъ главнымъ образомъ изъ тогдашней Франціи—разнообразили содержаніе ихъ романовъ и повѣстей, помогали въ необыкновенно смѣломъ задумываніи огромныхъ по размѣрамъ произведеній, подталкивали ихъ на всякаго рода новые и эксцентричные мотивы; но все это было, за самыми малыми исключеніями, въ ущербъ болѣе простому, рѣзвому, цѣльному творчеству, въ ущербъ высшему художническому мастерству.

Гр. Ганъ-Ганъ и Ф. Левальдъ.

То же самое можно сказать и про двухъ выдающихся романистокъ того же революціоннаго періода— графиню Ганъ-Ганъ и Фанни Левальдъ, съ тою оговоркою, что вторая изъ этихъ поборницъ нѣмецкаго «феминизма» и соратница Жоржъ Зандъ, своей личностью и житейской долей стояла гораздо выше и болѣе искренно влагала свои лучшія человѣчныя и чисто идейныя стремленія въ то, что выходило изъ-подъ ея пера.

И едва ли не въ авторѣ историческихъ романовъ, котораго нѣмецкая критика ставитъ очень высоко—въ Видибальдѣ Алѐксисѣ—видимъ мы болѣе гармоническое сочетаніе чисто личныхъ свойствъ съ талантомъ и манерой въ условіяхъ писательской жизни, которыя не препятствовали имъ развиться.

Изъ четырехъ выдающихся нѣмецкихъ романистовъ и бытописателей конца второй четверти вѣка—Ауэрбахъ, Фрейтагъ, Келлеръ, Шпильгагенъ—три первые обязаны очень многимъ житейской школѣ, чрезъ которую прошли, прежде чѣмъ составили себѣ литературное имя.

Ауэрбахъ.

Ауэрбаху связь съ народомъ, проникнутая демократическимъ чувствомъ, позволила создать цѣлый новый

родъ беллетристики, раньше появленія романовъ Жоржъ Зандъ изъ крестьянской жизни. Онъ прошелъ свою писательскую выучку не какъ «интеллигентъ», припустившій себя къ наблюденіямъ надъ бытомъ и нравами шварцвальдскихъ крестьянъ, а какъ дитя того края, который онъ избралъ, хотя и послѣ попытокъ въ другомъ родѣ, главнымъ предметомъ своего творчества. Тутъ личная судьба дала основной тонъ, позволивъ автору «Шварцвальдскихъ разсказовъ» провести свое дѣтство, отрочество и юность среди крестьянъ и мелкихъ бюргеровъ. Правда, онъ самъ по происхожденію былъ еврей, сынъ мелкаго деревенскаго промышленника. Его раса и традиціонный складъ жизни еврейскаго семейства не могли ему дать какъ бы интуитивнаго чувства и пониманія стародавней нѣмецкой крестьянской жизни; но профессія его отца заставляла входить во всякаго рода сдѣлки съ мѣстнымъ людомъ. Наблюдательный мальчикъ окруженъ былъ всевозможными подробностями быта, да вдобавокъ самъ онъ съ дѣтства могъ завязывать товарищескія отношенія съ своими односельцами, рости и развиваться среди природы и обыденныхъ интересовъ шварцвальдскаго люда.

Нѣчто въ томъ же родѣ видимъ мы и въ судьбѣ Келлера—этого мало извѣстнаго, до сихъ поръ, у насъ бытописателя-беллетриста съ оригинальнымъ жизненнымъ саморазвитіемъ въ условіяхъ деревенскаго и провинціально-городского быта нѣмецкой Швейцаріи. Но у Келлера (создавшаго характерный образъ «Зеленаго Генриха»), жизнь юноши, рано поставившаго передъ собою идеалъ саморазвитія и умственнаго совершенства, интимная жизнь по преимуществу, развила самоанализъ и пріучила къ отыскиванію нравственной правды, не давая такъ разносторонне и объективно уходить въ воспріятія природы и въ возню съ окружающимъ людомъ. Келлеръ.

Фрейтагъ.

И Фрейтагъ—этотъ создатель буржуазнаго нѣмецкаго романа къ концу второй трети нашего вѣка—обязанъ обстоятельствамъ своихъ молодыхъ лѣтъ богатствомъ содержанія и характерными особенностями быта въ сѣверо-восточной Пруссіи.

Его натура и даже первоначальная карьера профессора не противорѣчили знакомству съ разными сторонами помѣщичьей и бюргерско-купеческой жизни; но онъ сохранялъ въ себѣ значительную долю того нѣмецкаго идеализма, который впослѣдствіи—на почвѣ его ученой начитанности—когда уже онъ былъ знаменитостью, сказался въ замыслахъ, окрашенныхъ въ пангерманскій патріотизмъ. Умственный и душевный складъ позволилъ ему — развить въ себѣ качества романиста, способнаго на полеты воображенія и на выработку себѣ манеры, соотвѣтствующей широкимъ замысламъ. Но его первенствующій вкладъ въ эволюцію нѣмецкаго романа остается вкладомъ реалиста, изучавшаго бытъ житейскимъ путемъ. Въ этой, а не въ какой-либо другой, школѣ научился онъ наблюдать, обращаться съ людьми, входить во всѣ подробности ихъ домашней и общественной жизни. Онъ написалъ свой знаменитый романъ «Soll und Haben», составляющій эпоху въ литературной исторіи Германіи, не такъ, какъ дѣлали это романтики 30-хъ и 40-хъ годовъ, не для того лишь, чтобы производить пропаганду извѣстныхъ идей, стремленій и протестовъ, а подъ диктовку жизни. И позднѣе, когда онъ пользовался огромной репутаціей и авторство стало преобладать въ его писательской психіи надъ призывами живой жизни—Фрейтагъ уже не находилъ такого удачнаго сочетанія своего душевнаго склада съ личной судьбой.

Шпильгагенъ.

Гораздо продолжительнѣе было это сочетаніе въ карьерѣ того нѣмецкаго романиста, которымъ закончи-

вается вторая треть развитія европейскаго романа въ XIX-мъ вѣкѣ—Фридриха Шпильгагена.

Житейская школа служила ему фономъ, на которомъ выступали замыслы, окрашенные почти всегда извѣстной передовой, по тому времени, тенденціей. Личность писателя, въ своихъ коренныхъ свойствахъ, была значительно преобладающей въ томъ смыслѣ, что работа головы обращена была всего больше на переработку реальныхъ мотивовъ по нѣкоторымъ, слишкомъ опредѣленнымъ и часто разсудочнымъ планамъ. Авторъ, преданный извѣстнымъ идеямъ и симпатіямъ, сталъ все больше и больше преобладать надъ человѣкомъ, который отдавался бы непосредственно жизни и судьбой своей поставленъ былъ въ необходимость возиться съ людьми. Ранніе авторскіе успѣхи рѣшили и вопросъ профессіональной карьеры и развили въ Шпильгагенѣ склонность къ такимъ планамъ романовъ, къ такому освѣщенію, къ такимъ діалектическимъ пріемамъ, въ видѣ огромныхъ діалоговъ, которые дѣлали его часто замѣтно - преднамѣреннымъ и ловкимъ служителемъ извѣстнаго рода публики; для нея онъ и хотѣлъ быть постоянно интереснымъ, новымъ и блестящимъ.

Изъ этихъ трехъ нѣмецкихъ крупнѣйшихъ романистовъ послѣдней трети вѣка — Ауэрбахъ, Фрейтагъ, Шпильгагенъ—каждый скоро превратился въ профессіональнаго писателя и на всѣхъ нихъ эта складка подѣйствовала болѣе или менѣе въ отрицательномъ смыслѣ, но не въ равной степени: на Ауэрбаха и даже на Фрейтага гораздо меньше, чѣмъ на Шпильгагена, у котораго преданность задачамъ своего времени, забота объ извѣстномъ идейномъ содержаніи и передовомъ настроеніи замѣняли слишкомъ часто другую коренную творческую потребность всякаго даровитаго человѣка—уходить какъ можно чаще подъ непосредственное обаяніе жизни, такъ, чтобы ея теченіе помогало творчеству, а не наоборотъ.

Намъ остается сдѣлать нѣсколько краткихъ замѣтокъ на ту же тему въ области испанской и западно-славянской художественной беллетристики.

Судьбѣ угодно было, чтобы женщина—и притомъ не чисто кастильскаго происхожденія—сдѣлалась создательницей реально-повѣствовательной литературы въ Испаніи. Это была дѣвица де-Фаберъ, нѣмецкаго рода, бывшая три раза замужемъ и сдѣлавшая себѣ громкое имя, даже и за предѣлами Иберійскаго полуострова, подъ псевдонимомъ Фернанъ-Кавальеро. Ея примѣръ показываетъ, до какой степени окружающая среда можетъ преобразовывать личность другой расы, съ иными традиціями и душевными навыками. Эта писательница съ дѣтства хранила въ себѣ серьезность нѣмецкаго религіознаго настроенія, которое потомъ въ ней, какъ въ женщинѣ, родившейся и воспитавшейся среди испанскаго общества, получило національный оттѣнокъ, гораздо болѣе односторонній, чѣмъ это было бы въ Германіи и даже въ нѣмецкой Австріи. Но въ ней дѣльная нѣмецкая закваска, большіе ея успѣхи, нѣсколько браковъ, чрезъ какіе она прошла, вступленіе въ аристократическій кругъ, почетное положеніе при дворѣ королевы—все это развивало преданность разнымъ закоренѣлымъ устоямъ испанскаго консерватизма, съуживало ея кругозоръ, дѣлало болѣе нетерпимой, усиливало охранительное резонерство. Творческая и художественная способность, въ другихъ условіяхъ, конечно бы сохранилась въ ней въ гораздо большей степени и на склонѣ ея карьеры.

Фернанъ Кавальеро.

Въ Испаніи, въ 30-хъ и 40-хъ годахъ и вплоть до послѣдней трети XIX-го вѣка, сколько-нибудь одаренные писатели не могли отрѣшиться отъ политическо-соціальной злобы дня, если имѣли хотя сколько-нибудь свѣтлый умъ и благородные душевные порывы. Противорѣчіе между самыми умѣренными требованіями мыслящаго

гражданина и дѣйствительностью было слишкомъ рѣзко. Таланту трудно было уйти въ спокойное художественное творчество. И мы видимъ, что такой писатель, какъ, напр., Лара, отводилъ свою душу на сатирическихъ произведеніяхъ и приведенъ былъ неудачами жизни, душевными недомоганіями и бурными вспышками психическаго разлада къ роковому концу.

Возьмемъ ли мы еще двухъ выдающихся писателей того времени, вплоть до конца второй трети вѣка, въ родѣ, напр., Труэбы или Аларкона—мы видимъ, что и личность, и житейская судьба писателя складывались въ этой странѣ такъ, что не давали и не могли дать ничего уравновѣшеннаго, гармоническаго въ интересахъ художественнаго творчества. Изъ нихъ у Аларкона, при богато одаренной натурѣ, воображеніи, порывѣ, блестящемъ языкѣ, житейская дорога была также разнообразна и могла давать ему большой жизненный матеріалъ; и на политическомъ поприщѣ онъ въ свое время игралъ роль. Но такой богатый матеріалъ тогда только претворяется въ нѣчто объективно-художественное, когда ему не мѣшаетъ преобладаніе извѣстныхъ настроеній, какимъ писатель подчиняется, какъ сынъ своей эпохи. Аларконъ.

Налетъ романтизма лежалъ еще на всемъ литературномъ движеніи испанской беллетристики и въ консервативномъ, и въ радикальномъ лагерѣ, и видная карьера такого писателя, какъ Аларконъ, прекрасно - одареннаго и разносторонне-образованнаго, не дала ему, вплоть до самаго конца, того, что можетъ дать и скромная, тихая, безвѣстная жизнь человѣку, вѣрному другимъ, художническимъ принципамъ, неспособному передѣлывать жизненную правду въ угоду идей, дорогихъ ему, какъ человѣку извѣстной партіи.

Изъ западно-славянскихъ писателей мы остановимся на трехъ, связавшихъ свое имя съ исторіей развитія

польскаго романа. Это—Мицкевичъ, какъ авторъ литовской повѣсти «Панъ Тадеушъ», графъ Ржевускій и Крашевскій.

Можетъ быть, ни въ одномъ художественно-реальномъ произведеніи повѣствовательнаго характера не найдемъ мы такой противоположности между складомъ произведенія, отношеніемъ къ реальной жизни, здоровой поэтичностью и любовью къ родному быту—и тѣмъ душевнымъ настроеніемъ, какое нарастало въ авторѣ какъ разъ въ ту пору его жизни, когда онъ, въ началѣ 30-хъ годовъ, писалъ свою повѣсть въ Парижѣ. И
Мицкевичъ. психія Мицкевича, и обстоятельства его изгнаннической жизни, повидимому, совсѣмъ не предрасполагали къ созданію такой реально-поэтической эпопеи, изъ первой четверти XIX-го вѣка. А между тѣмъ, «Панъ Тадеушъ» едва ли не самое совершенное и крупное созданіе его творческаго генія. По духовной своей личности, къ 30-мъ годамъ, Мицкевичъ былъ уже мистическій романтикъ, на поворотѣ къ тому складу идей и вѣрованій, который сказался впослѣдствіи въ его «мессіанизмѣ». По житейскимъ обстоятельствамъ, онъ представлялъ изъ себя патріота-славянина, брошеннаго въ парижскую сутолоку, безъ положенія, безъ средствъ, безъ опредѣленной профессіи. Но это противорѣчіе—болѣе кажущееся, чѣмъ дѣйствительное. Въ «Панѣ Тадеушѣ» мы видимъ даровитѣйшее воспроизведеніе двухъ главныхъ мотивовъ внутренней жизни поэта: его беззавѣтной любви къ родинѣ и склонности къ мечтамъ, связаннымъ опять-таки съ судьбами своей отчизны. Первый мотивъ сказался въ необычайной, по тому времени, реально-поэтической правдѣ изображенія быта и нравовъ въ Литвѣ временъ его дѣтства и отрочества; второй—въ эпилогѣ, гдѣ вторженіе Наполеона въ предѣлы Россіи привѣтствуется, какъ заря будущаго освобожденія, которому не суждено было сбыться. По-

этому нельзя и на примѣрѣ творчества Мицкевича, создавшаго такую вещь, какъ «Панъ Тадеушъ» не видѣть воздѣйствія и личности и судьбы писателя на его творчество, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, это одинъ изъ самыхъ сильныхъ доводовъ, противъ слишкомъ односторонняго трактованія біографическихъ данныхъ въ исторіи развитія различныхъ родовъ и видовъ литературнаго творчества. Оторвать такую вещь, какъ «Панъ Тадеушъ», отъ личности и писательской доли автора—нельзя; но, въ тоже время, надо признать, что творчество Мицкевича, въ данномъ случаѣ, не находилось въ прямой зависимости ни отъ его интимной душевной жизни, ни отъ житейскихъ обстоятельствъ.

Въ сверстникѣ, и, какъ бы отчасти сотрудникѣ Мицкевича по «Пану Тадеушу», графѣ Ржевускомъ—авторѣ «Сонлицы»—мы видимъ уже прямой продуктъ дворянскаго польскаго быта въ первую треть вѣка, и его писательскій вкладъ въ повѣствовательную польскую беллетристику непосредственно сложился подъ вліяніемъ знакомства съ этимъ бытомъ. И онъ оставилъ имя, которымъ обязанъ, въ сущности, одному произведенію, между тѣмъ какъ писательская дѣятельность его меньшого сверстника — романиста Крашевскаго — поразительна по своей плодовитости, даже если его сопоставить съ такимъ гигантомъ творческой работы, какимъ былъ Бальзакъ. Гр. Ржевускій.

Крашевскій, какъ извѣстно, оставилъ до ста томовъ романовъ и повѣстей и вплоть до самой смерти, т.-е. до глубокой старости (онъ умеръ семидесяти-пяти лѣтъ отъ роду), не бросалъ пера. Въ немъ писательская личность сказывалась прежде всего въ необычайной отзывчивости и на жизненныя, и на идейныя воспріятія, и въ неутомимой способности къ умственному труду. Огромная эрудиція пріобрѣталась имъ одновременно съ неустанной писательской работой. И на протяженіи своей Крашевскій

долгой карьеры писателя онъ не измѣнялъ характернымъ свойствамъ своего душевнаго склада, оставался все съ той же любовью къ родинѣ, съ тѣми же патріотическими надеждами и упованіями, но безъ нетерпимаго фанатизма и съ великодушнымъ отношеніемъ къ народу—просвѣщеннаго польскаго дворянина. Но и въ Крашевскомъ талантъ романиста-бытописателя доработался бы до произведеній гораздо болѣе крупныхъ по своимъ замысламъ и художественнымъ качествамъ, если бы, въ связи съ обстоятельствами жизни, онъ не былъ такъ много отвлекаемъ трудомъ, не имѣвшимъ художественнаго характера и если бы его изумительная плодовитость и легкость работы, помогавшія его популярности, не затягивали его все сильнѣе въ колею литературнаго перепроизводства.

Мы не могли, въ этомъ обозрѣніи, касаться очень многихъ подробностей изъ біографій выдающихся романистовъ, вплоть до послѣдней трети XIX-го вѣка; мы ограничились только указаніями на то, что общеизвѣстно, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, достаточно очищено спеціальными изслѣдователями по исторіи новой литературы.

Значеніе личности и судьбы писателя. Нельзя ни въ какомъ случаѣ отрицать того, что личность писателя, его темпераментъ, характеръ, ходъ настроеній и все, чѣмъ жизнь обставила его карьеру— должны, въ той или иной степени, сказываться и въ его творчествѣ, почему біографическій элементъ и необходимо вводить въ исторію развитія извѣстнаго рода или вида изящной литературы.

Поправки къ методу Тэна. Но мы уже видѣли во Введеніи и въ главѣ о критикѣ—какія существенныя поправки слѣдуетъ предъявлять доктринѣ того писателя, который всего больше способствовалъ установленію соціологической связи между творчествомъ и жизнью—Тэна. Тѣ оговорки, какія

необходимо было сдѣлать вообще, въ той же почти степени примѣняются и къ болѣе конкретному вопросу—о связи между творчествомъ и индивидуальными свойствами на фонѣ личной судьбы того или иного литературнаго дѣятеля. Не слѣдуетъ забывать, что главная задача, въ этомъ случаѣ, заключается гораздо больше въ томъ, чтобы показать: въ какой степени личность и судьба писателя способствовали развитію его таланта и помогали ему двигать впередъ избранный имъ родъ творчества; а не въ томъ только, чтобы опредѣлить по произведеніямъ натуру писателя, его среду и эпоху, въ какой онъ жилъ. Эта задача, такъ блистательно формулированная Тэномъ, имѣетъ, конечно, свой смыслъ и значеніе; но она гораздо болѣе—если не исключительно—соціологическая, а не художественная.

Важность вопроса дѣлаетъ умѣстнымъ еще разъ остановиться на этомъ и выяснить неполноту и односторонность такой соціологической точки зрѣнія.

Изъ нѣсколькихъ десятковъ біографій, составляющихъ матеріалъ, откуда мы въ этой главѣ выбирали самые характерные факты и примѣры, возьмемъ любой портретъ романиста со всей его бытовой обстановкой и перипетіями личной судьбы—будетъ ли это Шатобріанъ, Вальтеръ-Скоттъ, Викторъ Гюго, Жоржъ Зандъ, Стэндаль, Бальзакъ, Диккенсъ или Фернанъ-Кавальеро.

Если мы ограничимся даже опредѣленіемъ душевныхъ свойствъ и судьбы писателя по его произведеніямъ, то и тогда окажутся значительные недочеты и пробѣлы, происходящіе отъ того, что творчество не всегда бываетъ въ зависимости отъ психо-біографическихъ данныхъ. То, что̀ Шатобріанъ вложилъ въ романъ новѣйшей эпохи своеобразнаго, новаго и вліятельнаго—не соотвѣтствовало добрымъ двумъ третямъ его личной судьбы. На автора «Ренэ» и «Мучениковъ»

онъ былъ, въ извѣстной степени, похожъ только въ началѣ своего поприща, и хотя онъ оставался, конечно, всю жизнь съ тѣми же крупными психологическими чертами, но эти черты сказывались съ годами вовсе не въ продуктахъ творчества, не въ авторскомъ починѣ. Какъ сынъ своей эпохи, какъ французъ временъ Имперіи и Реставраціи, какъ аристократъ съ замѣтнымъ налетомъ религіозныхъ и соціально-политическихъ идей, онъ представлялъ собою всю жизнь весьма характерную индивидуальность, но въ исторіи его творчества—повторяемъ мы—цѣлыхъ двѣ трети жизни не играли почти уже никакой роли, потому что замѣчательный человѣческій документъ, озаглавленный имъ «Замогильныя записки», нельзя считать творческимъ произведеніемъ, которое бы представляло собою крупный вкладъ въ романъ XIX-го вѣка.

На такихъ вотъ именно документахъ и обнаруживается все различіе между интересомъ чисто-біографическимъ, если хотите — психо-общественнымъ, и задачами обслѣдованія собирательнаго творческаго процесса, какой мы замѣчаемъ въ исторіи развитія извѣстнаго вида изящной беллетристики.

Если не то же самое, то нѣчто подобное видимъ мы и въ біографіяхъ всѣхъ тѣхъ крупныхъ талантовъ, какіе мы выше перечислили, даже если эти личности—мужчины и женщины—не переставали дѣйствовать какъ романисты или вообще какъ профессіональные писатели до преклоннаго возраста или до самой смерти.

У нѣкоторыхъ изъ нихъ эпоха, общество, среди котораго они жили, обстоятельства личной судьбы—болѣе или менѣе отражаются на произведеніяхъ; но все-таки же не даютъ намъ настоящаго ключа для раскрытія внутренней художественной работы, которая привела того или иного писателя къ постановкѣ новой вѣхи въ развитіи романа XIX-го вѣка.

Развѣ особенности характера, нравовъ, привычекъ и обстоятельствъ жизни отражаются прямо на творческой работѣ такого романиста, какъ Вальтеръ-Скоттъ, который создалъ, хоть и не первый по времени, особый родъ повѣствовательной беллетристики, иначе какъ въ томъ, что касается изображенія бытовыхъ сторонъ англійской жизни, да и то съ перенесеніемъ ихъ изъ современной эпохи на сто, двѣсти и больше лѣтъ назадъ? При томъ же личномъ характерѣ и писательской карьерѣ, этотъ шотландскій помѣщикъ могъ бы сдѣлаться изобразителемъ и современнаго быта. Но въ біографіи Вальтеръ-Скотта мы находимъ, напр., одинъ инцидентъ, который прямо долженъ быть причисленъ къ разряду мотивовъ, неблагопріятно дѣйствующихъ на художественное достоинство творческой работы. Извѣстно, что Вальтеръ-Скоттъ, составивъ себѣ большое состояніе, сразу потерялъ его, пріобрѣлъ крупный долгъ и долженъ былъ покрыть его усиленной работой романиста, которая приковала его, вплоть до смерти, даже съ параличемъ, къ принудительному труду, какой только онъ, при своей изумительной плодовитости и выдержкѣ, могъ продѣлать. Фактъ этотъ значительный, но онъ отрицательнаго характера.

Плодовитость, сама по себѣ, можетъ быть и полезна и вредна, для развитія творческаго таланта. Безъ извѣстнаго рода плодовитости трудно предположить писательскую голову, воспріимчивую къ вѣяніямъ жизни, такую натуру писателя, въ которой бы не жила потребность все глубже и шире захватывать жизнь. Плодовиты были и высоко-даровитые люди, и посредственные таланты, и бездарности. И опредѣленіе такого свойства, само по себѣ, имѣетъ третьестепенное значеніе, хотя это какъ разъ одно изъ такихъ свойствъ, которыя всего легче и прямѣе выяснить по характеру и размѣрамъ писательскаго труда даннаго автора. Плодовитость.

Возьмемъ мы опять того же Вальтеръ-Скотта и сопоставимъ его съ Бальзакомъ въ дѣлѣ писательской производительности. И тотъ и другой оставили послѣ себя громадные списки романовъ. Матеріальная необходимость играла въ карьерѣ того и другого значительную роль, съ тою, однако, разницею, что Вальтеръ-Скоттъ не сразу испортилъ свои денежныя дѣла, какъ Бальзакъ, и не впалъ въ долгъ, который потомъ долженъ былъ постоянно покрывать, переписывая свои векселя и ведя непосильную для каждаго другого борьбу съ своими долговыми обязательствами. Съ извѣстнаго момента Вальтеръ-Скоттъ былъ въ такихъ же тискахъ, какъ и Бальзакъ, можетъ быть, даже больше. Но въ его творческой карьерѣ періодъ усиленнаго писанія или диктовки романовъ представляетъ собою уже или повтореніе того, что было имъ создано въ предъидущій періодъ, или же постепенное паденіе; хотя снаружи, для массы его почитателей, все обстояло благополучно. У Бальзака, наоборотъ, въ первый періодъ писательской карьеры, когда онъ также писалъ для денегъ, но еще безъ подавляющей тяжести долговъ, мы видимъ набиваніе себѣ руки, если хотите «строченіе» романовъ и повѣстей чисто промышленнаго характера; но въ эту же полосу низменной литературной работы зрѣли его творческія силы и стали давать крупнѣйшіе продукты, какъ разъ къ тому времени, когда онъ накинулъ на себя петлю долговыхъ обязательствъ и цѣлыхъ двадцать лѣтъ освобождалъ себя отъ нея, вплоть до женитьбы, случившейся незадолго до смерти.

Матеріальные тиски.

Одни и тѣ же матеріальные тиски и въ одну и ту же полосу жизни у Вальтеръ-Скотта и у Бальзака дали, однако, совсѣмъ не одни и тѣ же результаты: у перваго, чисто профессіональную работу, уже лишенную высшей творческой иниціативы; у второго напротивъ—

цѣлый рядъ произведеній, въ которыхъ рьяность темперамента, знаніе жизни, способность къ созданію лицъ, характеровъ и житейскихъ обстановокъ все росли и—какъ мы видѣли выше—не уменьшали нисколько интереса Бальзака къ выработкѣ манеры, языка, а, напротивъ, дѣлали его все требовательнѣе и требовательнѣе къ самому себѣ. Но эта требовательность опять-таки, въ свою очередь, не была вовсе въ прямомъ соотвѣтствіи съ выработкой художественнаго совершенства. Творческая способность въ Бальзакѣ развивалась; но его недостатки—недодѣланность міровоззрѣнія, дурной вкусъ, пестрота и напряженность языка, вторженіе въ ходъ романа взглядовъ, симпатій и разсужденій автора—все это оставалось, рядомъ съ неустанными усиліями къ достиженію писательскаго совершенства. И все это представляетъ собою несомнѣнные психо-біографическіе вклады въ литературную физіономію Бальзака; но не въ положительномъ, а въ отрицательномъ смыслѣ.

По романамъ такой писательницы, какъ Жоржъ Зандъ можно удобно и довольно вѣрно прослѣдить ея интимную и общественную жизнь, итоги ея личныхъ опытовъ, а также и всѣ тѣ вліянія мужчинъ, съ которыми судьба сталкивала ее. Какъ женщина, своими протестами, характеромъ чувствъ, смѣлыми порывами въ область болѣе свободной нравственности, она была, сама по себѣ, оригинальна и непохожа ни на кого изъ своихъ сверстниковъ. Какъ дочь, или, лучше сказать, какъ сынъ своей эпохи, по разнымъ идеямъ общаго характера, она явилась рефлексомъ не женскаго, а мужского движенія. Все это такъ, но есть ли это первенствующая задача въ нашемъ смыслѣ? Знакомство съ ея психіей, характеромъ, нравами, сферою начитанности, со всѣми ея личными романами, чувственными и идейными связями—даетъ ли намъ разгадку

Первенствующая задача.

того, что Жоржъ Зандъ внесла самобытнаго и новаго въ чисто художественное творчество и мастерство? Тутъ даже ея собственныя признанія, записки, корреспонденція и передача ея дружескихъ разговоровъ не помогаютъ намъ въ самомъ существенномъ для насъ вопросѣ: какъ складывалась ея творческая способность и такъ скоро выработалась форма, тотъ изящный, теплый и часто колоритный стиль, какимъ она нѣсколько десятилѣтій восхищала и своихъ соотечественниковъ, и читающую публику и внѣ Франціи. Этотъ внутренній процессъ происходилъ въ ней какъ бы безсознательно, во всякомъ случаѣ, не былъ продуктомъ вполнѣ сознательныхъ и постоянныхъ усилій. Какъ въ первые годы своего писательства, такъ и старухой, незадолго до смерти, она работала все однимъ и тѣмъ же способомъ—долго не задумываясь надъ планами романовъ, не дѣлая почти никакихъ набросковъ для характеровъ и сценъ, начиная прямо писать, не зная куда она придетъ, не только въ фабулѣ, но и въ развитіи характеровъ, часто не предвидя какія новыя лица введетъ она въ разсказъ, не ставя предъ собою никакихъ художественныхъ идеаловъ и требованій, не заботясь о мастерствѣ формы, которая въ смыслѣ языка сдѣлала ее такъ скоро и такъ на долго небывало-обаятельной на весь читающій міръ Европы.

Главная задача въ дѣлѣ опредѣленія личности и житейской судьбы писателя не сводится также и къ такъ называемой теперь эсто-психологіи публики. Безъ сомнѣнія, соотвѣтствіе между душой писателя и его читателями играетъ извѣстную роль, должно быть взято въ соображеніе, служитъ выясненію его успѣховъ, его вліянія на умы и настроенія его современниковъ. Эта эсто-психологія публики, т.-е. то, какъ завязывалась связь между авторомъ и читателями, чѣмъ она

поддерживалась, почему она не сразу установлялась — вопросы сами по себѣ интересные и даже необходимые для полноты обслѣдованія, но въ нихъ не заключается опять-таки главнаго ядра проблемы: опредѣленіе соотвѣтствія между личностью и судьбой писателя съ одной стороны, и размѣрами его творческихъ способностей и тѣми совершенствами мастерства, до которыхъ онъ достигъ. Большею частью, мы видимъ какъ талантъ писателя, его манера, характеръ сюжетовъ, языкъ, особенности темперамента дѣйствовали на современную публику; другими словами, мы можемъ и должны опредѣлять причины его успѣха или неуспѣха, но это есть дѣйствіе отъ писателя къ публикѣ, а не наоборотъ. Для насъ гораздо важнѣе было бы выяснять то, какъ вкусы, идеи, настроенія и умственныя привычки извѣстнаго класса читателей вліяли на писателя въ дурную или хорошую сторону, въ какой степени эсто-психологія публики помогала плодотворному развитію его собственной эсто-психологіи. По этой части въ біографическомъ матеріалѣ мы находимъ скорѣе факты отрицательнаго вліянія, когда авторъ, создавъ себѣ репутацію извѣстнаго рода содержаніемъ и формой произведеній, не идетъ дальше, а, напротивъ, усиленно эксплоатируетъ свою репутацію, разсчитывая на все большій и большій кругъ читателей, т.-е. служа большинству, а не избранному меньшинству. Почти никогда увлеченіе массы не служило дѣлу болѣе строгаго художественнаго развитія автора. И это воздѣйствіе массы, создающей громкую репутацію писателю, показываетъ всего чаще то, что въ самомъ писателѣ не было прочныхъ принциповъ честнаго и свободнаго художника, что онъ способенъ былъ свой талантъ размѣнивать въ угоду популярности или денежнаго заработки. И даже когда его репутація сложилась не на основаніи дешевыхъ успѣховъ, а въ силу его творческаго почина — слиш-

комъ громкая слава могла вызывать въ немъ преждевременную самовлюбленность, мѣшать ему въ дѣлѣ болѣе смѣлаго и трезваго умственнаго развитія, притупляла его критическое чувство и самоанализъ, дѣлала самоувѣреннымъ и непогрѣшимымъ жрецомъ такихъ пріемовъ, которые не соотвѣтствовали его даровитости. Блестящую иллюстрацію такого воздѣйствія скорой и все возраставшей репутаціи видимъ мы на примѣрѣ Виктора Гюго, котораго Эннекенъ въ своей книгѣ «Научная критика» взялъ спеціально объектомъ для наброска программы изслѣдованія эсто-психологіи публики.

Въ чемъ же—спросимъ мы—заключается главная суть въ дѣлѣ изслѣдованія вопроса о соотношеніи между психо-біографическими данными и художественнымъ творчествомъ писателя?

Отвѣтъ находится въ тѣхъ указаніяхъ, какія мы попутно считали нужнымъ дѣлать. Всю совокупность моментовъ, заключающихся въ серьезномъ обслѣдованіи психіи и личной судьбы авторовъ, надо имѣть въ виду для того, главнымъ образомъ, чтобы опредѣлять—въ какой степени то и другое сказывалось въ творчествѣ и—помимо содержанія и общаго колорита произведеній—дѣйствовало ли оно благопріятно на развитіе таланта, вело ли къ творческому почину или, напротивъ; представляло ли, само по себѣ, извѣстный психо-общественный интересъ, или замедляло развитіе таланта, или заставляло писателя покидать свою настоящую дорогу, засоряло его работу въ художественномъ смыслѣ, ослабляло его творческую иниціативу?

Если оно такъ—(а мы думаемъ, что эта точка зрѣнія можетъ дать всего болѣе благопріятные результаты)—то не будетъ ли лишнимъ сводить все къ разбирательству того: въ какой, напр., степени писатель былъ состоятеленъ въ моральномъ смыслѣ, видимъ ли

мы въ немъ сторонника тѣхъ или иныхъ взглядовъ и принциповъ, политическихъ и соціальныхъ.

На это намъ возразятъ, вѣроятно, слишкомъ убѣжденные защитники публицистическаго направленія въ исторіи литературы, что идеи, симпатіи, убѣжденія и поступки писателя придаютъ всему его творческому дѣлу тотъ или иной подъемъ, не говоря уже о томъ, что этическій складъ его личности непремѣнно повліяетъ на всю его писательскую карьеру. Всѣ эти элементы его душевнаго развитія надо, конечно, взять въ соображеніе, тѣмъ болѣе, что они непремѣнно отражаются если не на художническомъ мастерствѣ, то на содержаніи продуктовъ его творчества. Но для нашей задачи, въ которой долженъ преобладать интересъ къ опредѣленію художественно-творческой эволюціи романа, важнѣе всего установленіе, для каждаго писателя, дѣйствительно двигавшаго этотъ родъ литературы, его собственнаго удѣльнаго вѣса, какъ творца извѣстныхъ произведеній. Мы могли бы на многочисленныхъ примѣрахъ показать — до какой степени литературные критики, авторы монографій и цѣлыхъ многотомныхъ сочиненій по исторіи изящной литературы впадаютъ безпрестанно въ крайности такъ называемаго этическаго направленія. Имѣя дѣло съ крупнымъ талантомъ, съ человѣкомъ, который дѣйствительно двинулъ впередъ извѣстную область литературнаго творчества, они какъ бы забываютъ это и занимаются почти исключительно тѣмъ, что̀ это былъ за человѣкъ: дурной или хорошій, благородный или пошловатый, былъ ли онъ вѣренъ тѣмъ идеямъ, принципамъ, вкусамъ и настроеніямъ, какіе имъ кажутся по преимуществу симпатичными. И часто огромная начитанность, діалектическій талантъ и кропотливая добросовѣстность и тутъ идутъ на то, чтобы, на протяженіи цѣлой книги, посвященной тому или иному крупному дарованію,

заниматься или обличительной работой прокурора, или же возстановленіемъ репутаціи автора пріемами адвокатскихъ оправдательныхъ рѣчей. Для каждаго друга изящной литературы такого рода направленіе не можетъ не казаться безплоднымъ и устарѣлымъ. Судить въ авторѣ, прежде всего, человѣка, сторонника или противника извѣстныхъ принциповъ, правилъ и воззрѣній — значитъ: не имѣть никакого душевнаго интереса къ той первенствующей способности, какая сдѣлала изъ него писателя-художника. И намъ кажется, что пора покончить съ этимъ прокурорскимъ или адвокатскимъ методомъ изслѣдованія того — въ чемъ авторы провиняются передъ трибуналомъ своихъ, вовсе не призванныхъ къ тому, литературныхъ судей.

ГЛАВНЫЯ ВѢХИ ЗАПАДНАГО РОМАНА.

Наша точка зрѣнія.—Вопросъ метода.—Итоги XVIII вѣка.—Начало XIX ст.—Оберманъ и Адольфъ.—Коринна.—Нѣмецкій романъ начала вѣка.—Поэмы Байрона.—Починъ Шатобріана.—Романы Вальтеръ-Скотта.—Тэнъ о В.-Скоттѣ.—Обрученные.—Соборъ Парижской Богоматери.—Романы Дюма.—Пармская Шартрёза. — Историческій жанръ. — Историческій романъ въ Германіи.—Полоса субъективизма.—Признаніе сына вѣка.—Первые романы Ж. Зандъ.—Вѣхи реальнаго романа.—Красное и Черное.—Новеллы Мериме.—Человѣческая Комедія Бальзака.—Рубрики творчества Бальзака.—Чтó принесъ съ собою романъ бальзаковскаго типа.—Преемники Бальзака.—Соціальные романы Ж. Зандъ.—Народный жанръ у Ж. Зандъ.—Романы Сю.—Мизерабли В. Гюго.—Нѣмецкій романъ во второй трети вѣка.—Валли Гуцкова.—Французскія вліянія на нѣмцевъ.—Романы Фанни Левальдъ.—Писательская пропаганда Гуцкова.—Рыцари Духа.—Римскій Волшебникъ.—Романы Макса Вальдау.—Идейно-реальная беллетристика Шпильгагена.—Герои Шпильгагена.—Романъ шпильгагенскаго типа.—На Высотѣ Ауэрбаха.—Охранительная беллетристика.—Художественное теченіе.—Эпигоны К. Иммерманна.—Сатирическая струя.—Романы Гольтея и Гаклендера.—Зеленый Генрихъ Келлера.—Дальнѣйшая фаза.—Приходъ и Расходъ Фрейтага.—Англійская беллетристика.—Общественный романъ въ Англіи.—Романы Бульвера и Дизраэли.—Пельгамъ.—Конингсби и Сибилъ.—Дженни Эйръ Шарлотты Бронтё.—Высшая грань британскаго романа.—Тэнъ о двухъ корифеяхъ.—Юморъ въ романахъ Диккенса.—Галлерея лицъ Диккенса.—Этапы романа диккенсовскаго типа.—Основныя черты романовъ Тэккерея.—Англійская беллетристика внѣ Диккенса и Тэккерея.—Произведенія Эдгара Поэ.—Творческій почипъ Джоржа Элiотъ.—Итоги англійскаго романа.—Особенныя теченія.—Деревенскіе Разсказы Ауэрбаха.—Крестьяне Бальзака.—Сельскія повѣсти Ж. Зандъ.—Бытовое творчество Фернанъ Кавальеро.—Обрученные Манцони, какъ народно-бытовой романъ.—Пробѣлы итальянскаго романа.—Панъ Тадеушъ Мицкевича.—Польскій романъ послѣ Мицкевича.—Послѣдняя вѣха.—Творчество и мастерство Флобера въ Г-жѣ Бовари. — Салламбо.—Взглядъ на конецъ вѣка.—Два теченія.—Импрессіонизмъ въ романахъ бр. Гонкуръ.—Натурализмъ въ эпопеѣ Золя. — Реакція противъ реальнаго творчества.

Изъ всего, что мы считали нужнымъ выяснить въ предъидущихъ главахъ, вытекаетъ для насъ прямая необходимость: въ этой главѣ (гдѣ будутъ обозначены главныя вѣхи въ эволюціи западнаго романа, вплоть до послѣдней трети XIX-го столѣтія)—держаться само-

Наша точка зрѣнія.

стоятельной точки зрѣнія, позволяющей быть свободнымъ въ дѣлѣ творческо-эстетическихъ опредѣленій.

Но во вступительныхъ обобщеніяхъ этой главы мы не считаемъ лишнимъ указать, еще разъ, на то: въ какой степени другая точка зрѣнія, слишкомъ долго господствующая въ литературной критикѣ и исторіи всемірной литератўры—недостаточна и одностороння.

Мы не лишаемъ никого права: пользоваться фактами изящной литературы (въ тотъ или иной періодъ, въ томъ или иномъ отдѣлѣ художественной словесности), какъ матеріаломъ для характеристики движенія общей культуры или соціальныхъ и этическихъ идей. Но всѣ такіе изслѣдователи дѣлаютъ изъ эволюціи художественнаго творчества лишь показателя развитія другихъ сторонъ собирательной человѣческой психіи.

Во Введеніи и въ главѣ «Жизнь и Творчество» мы ставили уже вопросъ: что̀ чему служитъ—художественное творчество культурѣ или, наоборотъ, культура развитію области красоты, какъ самостоятельнаго отправленія душевнаго я человѣка, взятаго и единично, и коллективно? Все, что̀ мы говорили въ предъидущихъ главахъ, служило болѣе или менѣе подтвержденіемъ того: какъ творчество человѣка извлекало изъ матеріально-духовной культуры элементы изящнаго.

Настоящая глава должна помочь положительному разрѣшенію вопроса въ нашемъ смыслѣ, при чемъ мы воздержимся отъ всякаго догматизма, отъ какихъ-либо безусловныхъ предпосылокъ и аксіомъ эстетическаго ученія, а постараемся только прослѣдить: какъ въ собирательномъ творческомъ трудѣ романистовъ XIX-го вѣка, и ихъ предшественниковъ, къ концу прошлаго столѣтія, происходило поступательное движеніе впередъ въ области изящнаго воспроизведенія жизни. Этимъ, главнымъ образомъ, и опредѣляется наша задача.

Предполагая, что мы сами желали бы держаться

другого принципа и пользоваться исторіей развитія изящнаго творчества такъ, какъ это дѣлается большинствомъ современныхъ критиковъ и историковъ литературы, мы все-таки непремѣнно бы наталкивались на такіе моменты въ исторіи человѣческаго творчества, которые несомнѣнно показываютъ, что оно всегда имѣло, имѣетъ и будетъ имѣть самостоятельный ходъ; что между различными эпохами его развитія и извѣстными критеріями, какіе пріобрѣли право гражданства на западѣ и у насъ, нѣтъ вовсе той зависимости и того тѣснаго соотношенія, какія обыкновенно принято признавать.

Возьмемъ, напр., взаимодѣйствіе религіи и искусства и въ его изобразительной формѣ—архитектурѣ, живописи, ваяніи—и въ словесной, и выберемъ живопись, какъ такую форму изящнаго творчества, на развитіи которой мы всего удобнѣе можемъ выяснить нашу идею. Христіанскія вѣрованія, въ законченныхъ формахъ католическаго культа, легли въ основаніе того, что́ изобразительное искусство стало производить съ извѣстной эпохи. Эти вѣрованія, по существу своему, не двигались впередъ, а между тѣмъ живопись, оставаясь вѣрной, по своимъ мотивамъ и сюжетамъ, догматамъ и обрядамъ даннаго исповѣданія, искала все новыхъ и новыхъ путей, средствъ и пріемовъ мастерства для того, чтобы удовлетворять развивающейся потребности въ человѣческой реальной красотѣ.

Такое стремленіе противорѣчило—въ сущности—настоящему религіозно-аскетическому духу, который сложился въ первые вѣка христіанства. Стремленіе это—болѣе эллинское, болѣе языческое, чѣмъ правовѣрное. Для этого новаго культа красоты вѣроисповѣдные мотивы представляли собою только поводъ, рамку или же смѣшивались съ нимъ и давали то двоевѣріе, какимъ характеризуется европейская культура за нѣсколько вѣковъ, съ эпохи Возрожденія.

Выберемъ мы другой моментъ, уже задѣтый нами выше: первую французскую революцію, все то, что она съ собою принесла въ идеяхъ, протестахъ, въ ломкѣ общественныхъ и религіозныхъ учрежденій. Если держаться принципа, по которому въ литературныхъ памятникахъ интересно и значительно только то, что прямо отвѣчаетъ характеру эпохи, и мы приложили бы этотъ аршинъ къ произведеніямъ за тѣ годы, когда разразилась революція—мы не найдемъ такого соотвѣтствія, которое было бы значительно и доказательно, даже съ этико-соціологической точки зрѣнія. Событія были крупныя, рѣшающія, давшія толчокъ дальнѣйшему движенію идей и интересовъ, а литература соотвѣтственнаго періода лишена была всякаго творческаго почина, пробавлялась посредственными вещами писателей, строго державшихся обветшалаго уже классицизма.

Наконецъ, если бы мы послѣдовали примѣру тѣхъ критиковъ, авторовъ монографій и компендіевъ по исторіи всемірной литературы, которые держатся системы группированія фактовъ художественно-литературной эволюціи вокругъ какого-нибудь выдающагося момента собирательной психіи извѣстнаго поколѣнія — то изъ такихъ моментовъ, на рубежѣ двухъ столѣтій и въ первой четверти нынѣшняго вѣка, излюбленнымъ мотивомъ явилась бы такъ называемая «міровая скорбь» (Weltschmerz) нѣмецкихъ критиковъ. И въ западной, и въ нашей литературѣ есть изслѣдованія, спеціально посвященныя этому моменту *).

Сама по себѣ, такъ называемая «міровая скорбь», т.-е. разладъ между идеалами самаго чуткаго, тревожнаго и великодушно-мыслящаго меньшинства и современной дѣйствительностью, смѣсь оптимизма съ горечью,

*) Какъ напр. диссертація проф. Н. А. Котляревскаго, носящая это заглавіе.

душевной скорбью, мизантропіей и разрушительными протестами всякаго рода—родила несомнѣнную окраску беллетристики извѣстнаго періода, начиная со второй трети XVIII-го вѣка вплоть до 30-хъ годовъ XIX-го.

Но этотъ кризисъ собирательной души западнаго европейца на рубежѣ двухъ столѣтій (представляющій собою цѣлый комплексъ интересныхъ явленій личной и собирательной психической жизни) въ дѣлѣ эволюціи изящнаго творчества былъ продолжительнымъ періодомъ вторженія въ область художественной красоты разныхъ элементовъ, скорѣе задерживающаго, чѣмъ способствующаго характера.

Всѣ тѣ писатели, кого надо считать одержимыми «міровой скорбью», въ большинствѣ случаевъ, сознательно, пользовались своимъ талантомъ для того, чтобы скорбѣть, протестовать, возмущаться и негодовать. Большинство ихъ слишкомъ носилось съ своимъ собственнымъ «я», черезчуръ субъективно было волнуемо своими запросами и протестами, чтобы чувствовать болѣе уравновѣшенную и свѣтлую потребность въ художественной красотѣ. Но, въ то же время, элементы этой самой міровой скорби, захватывая натуры, способныя къ творческой работѣ—вызывали къ жизни произведенія, въ которыхъ мы видимъ и новыя пріобрѣтенія творческой эволюціи: болѣе художественное изображеніе и психологіи человѣка, и быта, и воспріятій природы, и множества сторонъ душевной жизни, которыя до того не дѣлались еще достояніемъ изящной литературы.

Стало-быть, и тутъ такое изслѣдованіе міровой скорби, какъ первенствующаго факта, можетъ представлять несомнѣнный интересъ въ этико-соціальномъ смыслѣ; но для нашей задачи должно служить только грунтомъ, фономъ картины, а не наоборотъ. Иначе мы сейчасъ же впадемъ въ то, во что̀ впадаютъ и всѣ наши сверстники по изслѣдованію художественно-лите-

ратурной эволюціи, т.-е. или въ проповѣдь, или въ публицистику, или же въ соціологію, окрашенную той или иной, радикальной или ретроградной, тенденціей.

Вопросъ метода.

Освободивъ себя отъ выполненія всякихъ стороннихъ задачъ, мы должны теперь окончательно выяснить, и себѣ, и нашимъ читателямъ: какимъ путемъ и по какому методу будемъ мы двигаться въ расчисткѣ обширнаго поля—эволюціи художественнаго романа новѣйшей эпохи.

Прежде всего выступаетъ вопросъ, уже задѣтый нами во Введеніи—о личномъ и собирательномъ творчествѣ.

Повторять то, что̀ уже было сказано выше—мы не станемъ, а выскажемъ только, въ видѣ общаго вывода, что почина, присущій каждому крупному дарованію писателя, нельзя все-таки считать чѣмъ-то отрѣшеннымъ отъ той почвы, на которой развилось это дарованіе. Теорія великихъ людей, все равно, что теорія безусловныхъ шедёвровъ, по нашему мнѣнію, отживаетъ свой вѣкъ, по крайней мѣрѣ съ той односторонностью, съ той экзальтаціей, которая окружала ихъ до сихъ поръ. На высоко даровитыхъ людей, если хотите, даже на геніальныхъ писателей (и въ другихъ областяхъ творчества, и въ выбранной нами спеціально) мы смотримъ какъ на высшихъ показателей собирательнаго творческаго процесса извѣстныхъ генерацій, въ разныхъ культурныхъ странахъ Европы. Этотъ собирательный процессъ поддерживается всѣми междулитературными вліяніями. Онъ представляется, на взглядъ болѣе философски-мыслящаго человѣка, обширною совокупностью, огромнымъ организмомъ, въ которомъ отдѣльныя части могутъ имѣть самостоятельную дѣятельность, а все вмѣстѣ составляетъ органическое цѣлое. Превосходство таланта и

генія, на разныхъ степеняхъ даровитости, не есть что-либо нарушающее общую гармонію и естественный ходъ эволюціи. Это только кульминаціонные пункты одного собирательнаго и весьма сложнаго процесса.

Кто же станетъ, напр., смотрѣть на цвѣтокъ и на плодъ въ растеніи, какъ на нѣчто, стоящее внѣ условій органическаго роста, надъ ними, въ безусловной свободѣ отъ коренныхъ законовъ прозябанія? Конечно, никто, имѣющій хотя какое-нибудь научное образованіе. На первый взглядъ, ни цвѣтокъ, ни плодъ нимало не похожи на другія части растенія. Очень часто и въ плодѣ, и въ особенности въ цвѣткѣ замѣчается такая своеобразная мощь органическаго творчества въ его линіяхъ, краскахъ, контурахъ, въ общемъ изяществѣ и прелести, что не хочется, на первый взглядъ, и допускать полное сродство между этимъ продуктомъ высшей органической жизни и такими какъ бы низменными частями организма, какъ корень, кора, стволъ. Но что́ такое роскошный цвѣтокъ, чарующій и высокоразвитого цѣнителя, и наивнаго человѣка изъ народа, какъ не наглядное, прочное, стоящее передъ ними доказательство того, какъ и въ мірѣ растительномъ (которому, однако, присуща извѣстная психическая жизнь), послѣднимъ словомъ, вѣнцомъ такъ называемаго «прозябанія» является творчество художественное, создается красота, въ которой, въ каждомъ такомъ продуктѣ органическаго царства, нельзя не видѣть высшаго выраженія всѣхъ жизненныхъ элементовъ?

То же постоянно происходило и происходитъ и въ сферѣ человѣческаго творчества — и въ другихъ областяхъ его, и въ изящной литературѣ. Поэтому личныя дарованія, даже съ геніальной окраской, отдѣльные творческіе организмы, какіе представляютъ собою выдающіеся писатели, не слѣдуетъ, по нашему мнѣнію, дѣлать какъ бы ярлыками цѣлыхъ періодовъ лите-

ратуры, превращать ея исторію въ цѣлую серію отдѣльныхъ монографій, проникнутыхъ одностороннимъ культомъ личнаго творчества.

Въ связи съ этимъ выплываетъ и другой, такой же существенный для насъ, вопросъ: какъ располагать исторію эволюціи художественнаго романа XIX-го вѣка—по авторамъ или по произведеніямъ?

Онъ находится въ прямой связи съ предъидущимъ вопросомъ. Если вы держитесь критерія личнаго творчества и все сводите къ нему, то вы, конечно, должны расчленять свой анализъ на отдѣлы, обозначенные именами авторовъ, добившихся громкой репутаціи въ извѣстный періодъ времени.

Но эта система, которой до сихъ поръ очень многіе держатся, заставитъ васъ непремѣнно заниматься почти исключительно отдѣльными талантами, ихъ вліяніемъ, возвышеніемъ и паденіемъ творческой способности, и вы упустите изъ виду ходъ развитія изящнаго творчества одновременно въ различныхъ культурныхъ странахъ.

Собирательный творческій процессъ будетъ поставленъ въ зависимое, служебное отношеніе къ отдѣльнымъ талантамъ, а не наоборотъ, все равно какъ въ литературной критикѣ узко-публицистическаго характера: изящное творчество ставится въ служебную зависимость къ идеямъ и стремленіямъ общественнаго и политическаго характера.

Намъ кажется, что авторскія монографіи, изъ которыхъ сшиваются обыкновенно цѣлые томы по исторіи всемірной литературы или по изслѣдованію литературнаго движенія отдѣльныхъ странъ—страдаютъ въ разныхъ смыслахъ: ни психически, ни соціологически, ни эстетически онѣ не могутъ быть состоятельны иначе, какъ только въ видѣ матеріала для изслѣдованія собирательнаго хода творческой работы.

Какъ мы уже видѣли въ предъидущей главѣ, исключительный интересъ къ авторамъ слишкомъ часто сводится къ защитѣ или обвиненію, къ прокурорскимъ или адвокатскимъ пріемамъ. Вопросы интимнаго характера, подробности частной жизни, тѣ или иные поступки, отношенія къ людямъ даютъ постоянно поводъ къ тому, чтобы, забывая о первенствующемъ интересѣ, погружаться въ чуждыя изящному творчеству разслѣдованія, обвиненія и оправданія.

Но и помимо этого, методъ авторски-монографическій ведетъ непремѣнно къ преувеличенной оцѣнкѣ вліянія отдѣльнаго таланта, какъ бы онъ ни былъ крупенъ. Сейчасъ же выступаетъ на первый планъ вопросъ школы, какую онъ образовалъ, его послѣдователей въ своей странѣ и за границей, заимствованій и отголосковъ его сюжетовъ и пріемовъ. Все это можетъ быть, конечно, предметомъ отдѣльныхъ работъ, но для картины совокупнаго и собирательнаго творчества въ извѣстной области изящной литературы оно ведетъ непремѣнно къ нагроможденію множества третьестепенныхъ фактовъ, къ затемненію главныхъ моментовъ эволюціи, гдѣ цѣнны и знаменательны только тѣ продукты творчества и мастерства, которые мы называемъ «вѣхами». Все же то существенное, что̀ личность и судьба писателя вложили въ его творчество, то должно быть уже разсмотрѣно предварительно, какъ мы и поступаемъ въ нашей книгѣ, отводя для этого особую главу. Поэтому-то здѣсь, гдѣ будутъ поставлены крупнѣйшія вѣхи въ эволюціи романа XIX-го вѣка, мы будемъ имѣть главнымъ нашимъ объектомъ не авторовъ со всей совокупностью ихъ литературной дѣятельности, а извѣстныя произведенія, какъ такіе продукты отдѣльныхъ талантовъ, въ которыхъ слѣдуетъ видѣть кульминаціонные пункты собирательнаго творческаго процесса въ тотъ или иной моментъ.

При такомъ методѣ не нужно и дѣленіе на различныя національности, а, напротивъ, является необходимость около каждаго произведенія, «дѣлающаго эпоху», поставить то, что̀ въ соотвѣтственный періодъ времени явилось творчески-двигательнаго и замѣчательнаго по художественному мастерству въ тѣхъ западныхъ литературахъ, какія мы беремъ въ нашей книгѣ.

Только при такомъ методѣ будетъ возможно: выяснять органическую связь, существующую между личнымъ и коллективнымъ творчествомъ. Только онъ позволяетъ опредѣлить сколько-нибудь точно: дѣйствительныя завоеванія изящнаго творчества надъ живою жизнью, претвореніе всякаго рода элементовъ культуры: матеріальныхъ, общественныхъ, этическихъ, религіозныхъ, политическихъ — въ нѣчто, отвѣчающее самостоятельной потребности человѣческаго духа въ прекрасномъ. Всякое другое изложеніе, само по себѣ не лишенное интереса и достоинства, будетъ лишь замаскированной соціологіей, публицистикой, этикой, а не научно-философскимъ опытомъ изслѣдованія человѣческаго изящнаго творчества.

Въ силу всего того, что̀ мы сейчасъ сказали, программа послѣдней главы, какъ перваго, такъ и второго отдѣла нашего труда, должна складываться не какъ наборъ разрозненныхъ монографій и не какъ рядъ этюдовъ, въ которыхъ область красоты служитъ лишь показателемъ другихъ сторонъ культурной жизни, а въ видѣ характеристикъ крупнѣйшихъ моментовъ въ поступательномъ ходѣ развитія творчества и мастерства.

Но тутъ является опять такой вопросъ: устанавливая крупнѣйшія вѣхи эволюціи романа XIX-го вѣка, ознаменованныя появленіемъ тѣхъ или иныхъ произведеній, т.-е. продуктовъ творчества, гдѣ личная и собирательная психологія сплетаются между собою — возможно ли избѣжать указаній на тѣ стороны жизни,

какія изящное творчество, по пути своего развитія, захватывало впервые?

Это затрудненіе—только кажущееся. Каждая двигательная вѣха въ эволюціи романа, въ видѣ того или другого произведенія, и заключаетъ въ себѣ непремѣнно почипъ въ смыслѣ содержанія; но это содержаніе, само по себѣ, не составляло бы художественно-литературнаго пріобрѣтенія, если бы оно не служило матеріаломъ для новыхъ завоеваній творческаго характера.

Въ нашей программѣ мы не можемъ обѣжать подведенія итоговъ художественному роману XVIII вѣка въ послѣдней его трети. Къ началу нашего столѣтія уже выяснилась—борьба между субъективнымъ направленіемъ въ изящной литературѣ и противоположнымъ ему, болѣе свободнымъ и художественнымъ движеніемъ въ сторону объективнаго творчества.

Первую треть XIX-го вѣка нельзя подводить подъ какую-либо общую характеристику; она распадается, въ свою очередь, на нѣсколько періодовъ, ознаменованныхъ произведеніями съ крупнымъ творческимъ и художественнымъ почином. Точно то же видимъ мы и во второй трети вѣка, которой и заканчивается наше обслѣдованіе.

Все же, что̀ относится къ расширенію рамокъ романа, къ захвату новыхъ сторонъ дѣйствительности, къ интересу, съ какимъ крупные таланты впервые выдвигали, на первый планъ, разные слои общества—народный классъ, интеллигенцію, высшее сословіе; отношеніе къ природѣ, къ семейнымъ нравамъ; идеи и протесты этико-соціальнаго характера; изображеніе національныхъ особенностей различныхъ странъ и культуръ; эмансипація женщинъ, и т. д., и т. д.,—все это, на нашъ взглядъ, служило только матеріаломъ, но не составляло и никогда не будетъ составлять конечной цѣли творчества человѣка въ области красоты.

Всѣ эти мотивы представляютъ собою завоеванія художественнаго романа XIX-го вѣка, но его внутренній процессъ шелъ своимъ путемъ, какъ мы сказали выше—отъ субъективизма къ объективному изображенію, нашедшему свой крайній предѣлъ на рубежѣ второй и третьей трети XIX-го вѣка, въ высшихъ произведеніяхъ художественнаго реализма. И каждая истинная побѣда изящнаго творчества была вмѣстѣ съ тѣмъ и доказательнымъ проявленіемъ того—какъ въ личной и собирательной психіи культурно-европейскаго человѣчества не переставала жить и развиваться неустанная потребность въ воспріятіяхъ прекраснаго.

Итоги XVIII вѣка.

Спросимъ прежде всего: какія же теченія передалъ XVIII вѣкъ XIX-му, что̀ онъ принесъ съ собою по мотивамъ внутренняго психическаго характера и по художническому отношенію къ дѣйствительности, по творчеству въ тѣсномъ смыслѣ и по литературному мастерству?

Обыкновенно извѣстнаго рода теченія выдѣляютъ въ монографіяхъ и исторіяхъ литературъ и придаютъ имъ первенствующую, иногда исключительную, важность. Какъ всегда, въ жизни, процессъ — гораздо сложнѣе, и одновременно мы видимъ нѣсколько главныхъ мотивовъ, направленій, манеръ и толкованій дѣйствительности. Такъ было и на протяженіи XVIII-го столѣтія, которое сдѣлало романъ такимъ видомъ литературнаго творчества, какой сталъ захватывать, все больше и больше, интересъ и читающей массы, и избраннаго меньшинства.

И здѣсь, въ краткой характеристикѣ, какую мы сейчасъ дадимъ, мы укажемъ на главныя теченія, по необходимости въ извѣстномъ порядкѣ. Но порядокъ этотъ не обозначаетъ ни строгой послѣдовательности хронологической, ни безусловнаго преобладанія того или иного настроенія въ авторахъ и публикѣ.

Несомнѣнно, что на рубежѣ двухъ вѣковъ уже вполнѣ выяснилось субъективное теченіе, хотя главные его иниціаторы — самые даровитые авторы романовъ, — выступая съ своими собственными запросами, идеями, протестами и возмущеніями, въ то же время поставили на очередь множество вопросовъ моральнаго и общественнаго характера. Но и самая эта постановка носила на себѣ чисто субъективный налетъ, была стремленіемъ одного индивида: явиться протестантомъ-обличителемъ окружащей среды.

Въ «Новой Элоизѣ» Руссо и то, и другое было уже налицо. Моральный субъективизмъ Руссо не позволилъ ему воспользоваться своимъ огромнымъ дарованіемъ, чудеснымъ для того времени языкомъ, необыкновеннымъ писательскимъ темпераментомъ для того, чтобы отдаться всего больше художнически-творческой работѣ. Его творчество состояло лишь въ томъ, что онъ, въ своей собственной душѣ, выходилъ и взлелѣялъ того грядущаго революціонно-негодующаго и мечтательно-скорбящаго молодого европейца, который, на рубежѣ двухъ столѣтій, своей интимной психіей даетъ окраску настроенію выдающагося меньшинства.

Въ одномъ изъ героевъ его поучительно-моральнаго и общественно-дидактическаго романа слѣдуетъ признать провозвѣстника и гётевскаго «Вертера», и «Ренэ» Шатобріана, который, по своему вліянію, принадлежитъ уже началу XIX-го столѣтія.

Гётевскій «Вертеръ» — задуманный и выполненный въ нотахъ революціоннаго субъективизма—заключаетъ въ себѣ больше морально-общественныхъ откликовъ «Новой Элоизы» Руссо, чѣмъ «Ренэ» Шатобріана, въ которомъ эпоха самой сильной политической и соціальной ломки, пережитой отечествомъ автора, вызвала симптомы той міровой скорби, какая потомъ распустилась въ цѣлый букетъ. Въ «Ренэ» субъективизмъ по-

шелъ гораздо дальше; во имя своихъ личныхъ идеаловъ, находящихся позади, а не впереди эпохи, авторъ предавался пессимизму, который стоялъ въ явномъ противорѣчіи съ тѣмъ, что жило, дѣйствовало, волновалось, совершало историческіе подвиги и кровавые перевороты во имя освободительныхъ идей.

Но субъективное теченіе, соединяюще «Новую Элоизу» съ этими двумя крупнѣйшими вещами — сдѣлало изъ героевъ Гёте и Шатобріана типическія лица, или, лучше сказать, болѣе или менѣе художественныя воспроизведенія душевныхъ состояній, знаменательныхъ для представителей чуткаго, но неуравновѣшеннаго меньшинства конца прошлаго вѣка.

Намъ уже приводилось указывать, въ одной изъ предъидущихъ главъ, на то, что такимъ лицамъ, какъ Вертеръ и Ренэ, нельзя придавать слишкомъ широкаго значенія, дѣлать изъ нихъ, какъ мы это замѣчаемъ до сихъ поръ, какъ бы преобладающихъ, если не исключительныхъ, представителей извѣстной эпохи. Это неправда; неправда и для Германіи, и для Франціи, и еще болѣе для Англіи.

Въ коренныхъ своихъ устояхъ, въ своей бытовой и культурной психологіи Германія послѣдней трети XVIII-го вѣка не была населена Вертерами. О Франціи и говорить нечего. Въ тѣ годы, когда Шатобріанъ кинулся въ жизнь, типическіе, въ настоящемъ смыслѣ слова, люди были тѣ, кто разрушалъ любезный его сердцу и идеямъ старый режимъ, кому некогда было возиться съ своимъ собственнымъ, меланхолически настроеннымъ «я», кто считалъ бы смѣшной сентиментальностью, а главное, преступленіемъ противъ отечества: вдаваться въ эту возню съ своими любовными страданіями, поисками туманнаго идеала и чисто личнаго, сентиментальнаго счастья. Франція 90-хъ годовъ прошлаго вѣка считала сотни и тысячи послѣ-

дователей идей Руссо; но совсѣмъ не въ такомъ духѣ пессимистическаго субъективизма.

Талантъ Гёте и Шатобріана и въ этихъ интимныхъ индивидуальныхъ темахъ нашелъ почву для новаго, болѣе искренняго, яркаго и глубокаго воспроизведенія человѣческой психіи, вмѣстѣ—у Гёте—съ мотивами общественнаго характера, а у Шатобріана — съ поэтически-художественнымъ отношеніемъ къ природѣ. Чувство природы шло, правда—отъ Руссо и проявилось въ такомъ произведеніи, какъ «Павелъ и Виргинія»; но только у Шатобріана вылилось въ формѣ, какой до тѣхъ поръ поэтическая проза въ европейскомъ романѣ еще не достигала.

Эти субъективныя чувства, дойдя до первыхъ годовъ XIX-го вѣка, выражаясь философскимъ терминомъ, дифференцировались — пошли въ такую аналитическую работу, какой мы не находимъ ни въ «Новой Элоизѣ», ни въ «Вертерѣ», ни въ Ренэ» И, какъ неизбѣжное слѣдствіе такой разъѣдающей душевной работы, явилось — гораздо позднѣе — произведеніе, въ которомъ свое собственное «я» разбивается на сотни и тысячи душевныхъ настроеній: книга, гдѣ нѣтъ и не можетъ быть никакихъ яркихъ типовъ — ни движенія, ни драмы, ни здорово-реальнаго воспроизведенія жизни—а только безконечный рядъ душевныхъ состояній, вызываемыхъ, почти исключительно, чисто-личными фактами.

Это былъ «Оберманъ» Сенанкура (о которомъ мы еще разъ скажемъ ниже)—послѣднее слово аналитическаго индивидуализма, какое произнесено было на рубежѣ двухъ вѣковъ. Дальше этого было уже трудно идти. Субъективное чувство привело одного изъ самыхъ чуткихъ анализаторовъ души европейца, пораженнаго безволіемъ, къ полной неспособности найти какую-нибудь мѣру для своей внутренней безплодной работы,—

безплодной въ смыслѣ реальнаго изображенія жизни съ чисто художественнымъ интересомъ. И въ то же время въ «Оберманѣ» Сенанкура мы видимъ произведеніе, въ которомъ заложены — коренныя черты, пріемы и оттѣнки колорита беллетристическихъ произведеній конца XIX-го столѣтія, съ преобладаніемъ психическаго анализа.

И въ ту же полосу развитія западно-европейскаго романа поставлены были самыя крупныя вѣхи художественно-объективнаго изображенія жизни въ тѣхъ же двухъ континентальныхъ странахъ Европы — Германіи и Франціи. Въ Германіи тотъ же самый Гёте, который всколыхнулъ душу молодого поколѣнія своимъ «Вертеромъ», переживая личный кризисъ субъективизма, пишетъ «Германа и Доротею», изображая въ этой идилліи, отраженіе, на народной жизни, событій данной полосы XVIII-го вѣка. Въ ней, конечно, есть извѣстный условный колоритъ, нѣсколько умышленное желаніе вездѣ сохранить тонъ и форму античной поэмы. Эта деревенская, бюргерско-крестьянская, любовно-бытовая исторія раздѣлена—умышленно—на девять пѣсенъ, носящихъ имена языческихъ музъ. И въ этомъ есть несомнѣнно личный элементъ, настроеніе автора, находившагося, особенно послѣ поѣздки въ Италію, какъ бы въ зенитѣ эллинскаго прекраснодушія. Но тотъ прежній, вертеровскій субъективизмъ уже не мѣшалъ ему сочувственно, чисто-художнически брать живую жизнь, входить въ подробности быта простыхъ людей, дѣлать малѣйшую реальную вещь, вводимую имъ въ разсказъ или описаніе, предметомъ артистическаго интереса. И если эта идиллія—на теперешній взглядъ—не удовлетворяетъ всѣмъ запросамъ, то въ ней сказалась несомнѣнная побѣда въ направленіи художественно-реальномъ, была осуществлена замѣчательнѣйшая по-

пытка: слить правду жизни съ той поэтичностью, какая можетъ быть найдена въ каждомъ бытѣ и во всѣхъ житейскихъ обстановкахъ.

А во Франціи, задолго до «Ренэ» Шатобріана, аббатъ Прево—сочинитель длинныхъ нравоописательныхъ исторій — вставилъ въ одну изъ нихъ эпизодъ, представляющій собою законченный художественный романъ, гдѣ, какъ въ ядрѣ, заключена вся траги-комедія любовной страсти, какъ ее будетъ изображать XIX-й вѣкъ, вплоть до своего конца. Эта поразительно смѣлая, для своей эпохи, любовная новелла, обозначенная именемъ падшей женщины, явилась, въ первой половинѣ XVIII столѣтія, — несомнѣнной и блестящей побѣдой художественнаго реализма, только кое-гдѣ попорченнаго условной сентиментальностью эпохи. Эпизодъ «Манонъ Леско» могъ быть задуманъ аббатомъ Прево и съ поучительно морализующей цѣлью. Эта цѣль останется при немъ. Мы знаемъ, что въ исторіи творчества вообще, и въ частности въ эволюціи европейскаго романа, намѣренія автора значатъ гораздо менѣе, чѣмъ находка, чѣмъ художнически-непроизвольное, если и не безсознательное, творчество. Тутъ на нѣсколькихъ десяткахъ страницъ французскій нравоописательный моралистъ схватилъ трепетную ноту страсти и заставилъ ее вибрировать въ условіяхъ реальной жизни, съ самыми безпощадными и печальными бытовыми подробностями *).

И въ параллель къ этому маленькому роману — такая же краткая исторія идиллической любви, на лонѣ первобытной природы, знаменовала собою, значительно позднѣе, еще новую побѣду поэтической правды, хотя и съ налетомъ сентиментализма. Это была небольшая новелла «Павелъ и Виргинія» (1788)—

*) Эпизодъ «Манонъ Леско и кавалера де-Гріе» явился, въ печати, въ 1733 г.

написанная Бернарденомъ де Сенъ-Пьеръ — тоже выученикомъ Руссо—съ разными авторскими намѣреніями, которыя для насъ представляютъ только историческій интересъ. И тутъ талантъ помогъ автору, пропитанному идеями сентиментальнаго прекраснодушія, слить культъ природы съ трепетаньемъ молодыхъ душъ, и въ болѣе ясномъ, здоровомъ тонѣ, чѣмъ тѣ ноты, какія впослѣдствіи возьметъ Шатобріанъ.

Въ Англіи субъективное теченіе, вплоть до начала XIX вѣка, не прорывалось такъ, какъ въ Германіи и Франціи. Тамъ оно ждало другого глашатая болѣе бурной міровой скорби—и не въ области романа въ тѣсномъ смыслѣ. И все-таки же чувствительный индивидуализмъ съ неизбѣжной британской подкладкой моральныхъ запросовъ и выполненія долга, принявъ форму интимнаго любовнаго романа, подъ перомъ Ричардсона, увлекалъ не одно только избранное меньшинство, а всю читающую Англію, которая проливала слезы надъ длиннѣйшими чувствительными и жалостными испытаніями Клариссы Гарловъ. Но въ британской жизни субъективизмъ не могъ получить такихъ оттѣнковъ, какъ на материкѣ Европы. Въ англійскомъ обществѣ, различныхъ слоевъ и классовъ, слишкомъ внѣдренъ былъ извѣстный складъ нравственныхъ и общественныхъ понятій, традицій и задержекъ семейнаго и соціальнаго быта. Даже и сентиментальный субъективизмъ долженъ былъ, въ очень большихъ размѣрахъ, пользоваться подробностями реальной жизни. Ричардсонъ могъ быть также, въ извѣстномъ смыслѣ, единомышленникомъ Руссо, но въ его романахъ впервые (не только въ Англіи, но и на континентѣ Европы) являлось выполненіе самыхъ обширныхъ замысловъ, въ которыхъ испытанія неиспорченной женской души были сдѣланы предметомъ такого подробнѣйшаго ана-

лиза; и все это переплетено со множествомъ житейскихъ деталей, безъ которыхъ авторъ не могъ бы приковать такъ интересъ своихъ соотечественниковъ.

А въ слѣдующемъ періодѣ субъективнаго теченія (на той же британской почвѣ—и уже ближе къ XIX-му вѣку)—явилась вещь, написанная опытнымъ и даровитымъ изобразителемъ англійскихъ нравовъ, но съ тѣмъ оттѣнкомъ субъективнаго анализа и юмористическаго резонерства, который надолго окраситъ европейскую беллетристику XIX-го вѣка—и въ Англіи, и на континентѣ. Мы это видимъ въ «Сентиментальномъ путешествіи» Стерна. Тотъ, кто, по желанію автора, ведетъ свой дневникъ туриста, принадлежалъ къ поколѣнію, родственному Вертерамъ и Ренэ; но его идеи, упованія, протесты и огорченія находятся въ гораздо большей связи съ дѣйствительностью, направленной уже въ другую сторону, заключаютъ въ себѣ, вмѣстѣ съ разъѣдающимъ анализомъ и сентиментальнымъ резонерствомъ, и элементы болѣе здоровые и реальные.

И тотъ же Стернъ — наравнѣ съ Фильдингомъ и Смоллетомъ (идя по пути, открытому въ Англіи авторомъ «Робинзона Крузо»—де-Фо)—приготовилъ для европейскаго романа XIX-го столѣтія огромный матеріалъ, гдѣ субъективное теченіе не даетъ себя знать ни въ чемъ, «дѣлающемъ эпоху», гдѣ все дышетъ британской дѣйствительностью, гдѣ впервые такъ правдиво, точно, смѣло и здорово изображаются люди, ихъ нравы, ихъ національныя особенности, ихъ общественный складъ; неизбѣжныя для британской души: борьба съ своей совѣстью и достиженіе опредѣленныхъ идеаловъ.

И въ этихъ завоеваніяхъ реальнаго романа въ Англіи, рядомъ съ сентиментальностью и преувеличеніями того, что будетъ называться «натурализмомъ» (вплоть до слишкомъ отрицательныхъ, иногда каррикатурныхъ, взмаховъ таланта, что мы видимъ и у Смол-

лета, и у Фильдинга)—происходитъ процессъ захватовъ, производимыхъ романомъ въ разнообразнѣйшихъ областяхъ и сферахъ реальной жизни—чего въ такой степени, съ такой яркостью и творческой правдой не было въ соотвѣтственную эпоху ни въ Германіи, ни во Франціи. И даже сліяніе сентиментальности и британскаго морализма сочеталось съ живой правдой.

Такое сліяніе реальныхъ изображеній съ внутреннимъ искреннимъ настроеніемъ находимъ мы въ центральномъ романѣ второй половины XVIII вѣка въ Англіи, какимъ является «Векфильдскій священникъ» Гольдсмита. Тутъ ричардсоновская тема любовныхъ опасностей и совращенія молодыхъ дѣвушекъ составляетъ только одинъ изъ элементовъ интереса, который сосредоточенъ на исповѣди средняго деревенскаго клэрджимена съ характернѣйшими чертами британской души и съ подробностями быта, изображенными умѣло, сдержанно и рельефно.

Бытописательный реализмъ, не только въ Англіи, но и во Франціи, гораздо старше романтической субъективности. Уже съ самаго начала XVIII-го вѣка, въ «Жиль-Блазѣ» Лесажа дана была роману новой эпохи реальная подкладка.

Это произведеніе, явившееся въ 1715 г., въ видѣ двухъ первыхъ томовъ, дополненныхъ черезъ девять лѣтъ, заключало въ себѣ массу новыхъ запросовъ, предъявляемыхъ художественнымъ романомъ, и старыхъ традиціонныхъ пріемовъ, отъ которыхъ и даровитые люди не могутъ во-время освобождаться—даже такіе геніальные, какимъ былъ Сервантесъ, въ своемъ «Донъ-Кихотѣ».

И однимъ изъ прямыхъ преемниковъ Лесажа по реальному роману явился драматургъ первой половины XVIII-го вѣка, даже и во Франціи забытый, какъ романистъ. Это былъ Мариво—авторъ двухъ повѣство-

вательныхъ произведеній: «La vie de Marianne» и «Le paysan parvenu». Замѣчателенъ извилистый путь, по которому этотъ модный тогда беллетристъ, послѣ писанія плохихъ романовъ и талантливыхъ, но манерныхъ пьесъ, пришелъ къ работѣ аналиста-психолога. И современный психологическій романъ, держащійся объективной почвы, можетъ считать его два произведенія, на какія мы указали сейчасъ, первыми вѣхами, поставленными въ этомъ направленіи, и совсѣмъ не въ томъ исключительно сентиментально-моральномъ тонѣ, какъ романы Ричардсона. Обѣ эти исторіи—длинныя, плохо скомпанованныя—переходятъ одна въ другую и остаются недоконченными. Онѣ были написаны безъ строго опредѣленнаго плана, со множествомъ эпизодовъ и лицъ, которыхъ авторъ по пути забываетъ—и все-таки же и въ томъ, и въ другомъ романѣ мы видимъ настоящее завоеваніе повѣствовательной литературы, съ новыми пріемами душевнаго анализа, съ живой и чуткой характеристикой лицъ, нравовъ и положеній.

Изъ этихъ двухъ вещей «Маріанна» *) считается законченнѣе и реальнѣе по своему тону и подробностямъ художественнаго изображенія. Романъ вводитъ насъ въ различные міры тогдашняго Парижа, куда авторъ проникалъ и гдѣ его наблюдательность доставила ему обширную жатву. И, несмотря на то, что Мариво считался элегантнымъ поклонникомъ всего моднаго, изысканнаго и утонченнаго, онъ—какъ истый парижанинъ—давалъ картины народной жизни, не пренебрегалъ никакими, даже вульгарными сторонами быта, умѣлъ схватывать языкъ простого класса и въ этомъ смыслѣ можетъ не менѣе его сверстниковъ—британскихъ романистовъ—считаться однимъ изъ насадителей хо-

*) Этотъ романъ печатался цѣлыхъ десять лѣтъ, отъ 1731 до 1741 г.

рошаго, смѣлаго реализма. И съ такой же умѣлостью и наблюдательностью изображаетъ онъ сцены большого свѣта и—что особенно замѣчательно—тогдашніе набожные католическіе кружки, клерикальное общество—вплоть до нравовъ монастырей, гдѣ воспитывались молодыя дѣвушки хорошаго общества.

Во второмъ его романѣ «Le paysan parvenu»—изъ осьми частей только пять считаются подлинными, имъ самимъ написанными *). Въ немъ Мариво не боится безпощаднѣйшаго воспроизведенія житейской правды. Его герой, напоминающій Жиль-Блаза, пробивается въ жизнь всякими правдами и неправдами, дѣлается даже попросту «красавцемъ-мужчиной», женится за деньги на старухѣ и кончаетъ свою карьеру богачемъ и тѣмъ, что тогда называли «fermier général», т.-е. правительственнымъ откупщикомъ. И во всѣхъ второстепенныхъ типахъ этого романа Мариво разсыпаетъ богатства своей наблюдательности, въ особенности изъ міра тогдашнихъ ханжей. Никто еще до него такъ не изображалъ женщинъ, не ставилъ ихъ въ такой безпощадный, отрицательный свѣтъ. Между романами Мариво и «Человѣческой Комедіей» Бальзака можно установить несомнѣнную генетическую связь.

Объективное творчество, проникнутое стремленіемъ къ самой смѣлой неподкрашенной правдѣ, является въ послѣдней четверти XVIII-го вѣка въ романахъ писателя у насъ почти что неизвѣстнаго, даже и во Франціи пришедшаго въ забвеніе. Ретифъ де ля Бретоннъ—авторъ романа «Le paysan perverti»—самъ, своей личностью, внесъ въ повѣствовательную беллетристику народный элементъ, какъ сынъ землепашца, прошедшій въ Парижѣ черезъ разные виды труда и заработка и сдѣлавшійся—оставаясь бѣднякомъ-циникомъ—литераторомъ, котораго принимали маркизы и герцо-

*) Печатался въ 1735—1736 г.

гіни, настолько вошедшимъ въ извѣстность, что его называли «французскимъ Ричардсономъ».

Въ свои многотомныя писанія Рестифъ — какъ когда-то Ж.-Ж. Руссо—влагалъ все, что проходило по его душѣ: всевозможныя реформаторскія мечты, парадоксы, стремленія къ всеобщей нивелировкѣ, идеи филантропа и гуманиста; по множеству вопросовъ чистаго революціонера—и даже не нашего, а слѣдующаго, XX-го, вѣка. Изъ всей громаднѣйшей кучи его книгъ, доходившей до трехсотъ томовъ, безграмотно написанныхъ, невозможнымъ языкомъ — остался, въ сущности, одинъ только романъ «Le paysan perverti», полное заглавіе котораго звучитъ такъ: «Le paysan perverti ou les dangers de la ville. Histoire récente mise au jour d'après les véritables lettres des personnages». (1775).

Въ немъ разсказывается длинная исторія крестьянина, попавшаго въ городъ и прошедшаго черезъ соблазны городской жизни. Авторъ задался морализующей темой, находясь подъ вліяніемъ Ричардсона; но онъ такъ хорошо зналъ жизнь, что посреди всевозможныхъ сочиненныхъ эпизодовъ, катастрофъ, преступленій (изложенныхъ часто въ тонѣ безвкусной и сентиментальной декламаціи), есть множество подробностей глубоко реальныхъ, полныхъ того, что впослѣдствіи крупнѣйшій романистъ конца XIX-го вѣка назоветъ «человѣческими документами».

И только въ самое послѣднее время этотъ самоучка писатель, остававшійся долго въ полномъ забвеніи, былъ оцѣненъ французской критикой, какъ одинъ изъ несомнѣнныхъ иниціаторовъ документальнаго реализма, не говоря уже о томъ, что Рестифъ по своимъ мечтамъ, идеямъ, революціонно-соціалистическимъ тенденціямъ, является опять-таки, какъ прямой предшественникъ такихъ писателей, какъ Жоржъ-Зандъ и Евгеній Сю.

Намъ остается указать на то произведеніе, оставленное XVIII-мъ вѣкомъ, въ которомъ данъ былъ намъ прототипъ романа психически-идейнаго, гдѣ первенствующая задача состоитъ въ томъ, чтобы художественно представить исторію развитія образованнаго человѣка, ищущаго въ жизни не матеріальныхъ успѣховъ и положенія, а умственно-артистическихъ пріобрѣтеній. Въ этомъ смыслѣ «Вильгельмъ Мейстеръ» Гёте— и главнымъ образомъ первая его половина—является произведеніемъ, которое не только вызвало въ отечествѣ автора цѣлую подражательную литературу, но дало мотивы и замыслы цѣлому ряду поколѣній и внѣ Германіи. «Вильгельмъ Мейстеръ» впервые произвелъ извѣстнаго рода переворотъ въ характерѣ того интереса, какимъ надѣлялись герои романовъ той эпохи, не исключая и Вертера. Только въ Германіи могъ сложиться замыселъ произведенія, гдѣ главная нота заключается въ стремленіи къ самому широкому развитію своихъ душевныхъ способностей.

До тѣхъ поръ интересъ этотъ или ограничивался лирической субъективностью, или занимательностью фабулы, или изображеніемъ быта на извѣстныя моральныя темы. А тутъ исторія развитія главнаго героя, обставленная правдивыми подробностями, впервые открывала новыя перспективы на жизнь и творчество. Ни въ одномъ произведеніи до первой половины «Вильгельма Мейстера»—ни въ Германіи, ни во Франціи, ни въ Англіи—высшая умственная культура не поставлена была, такъ ясно и убѣжденно, первенствующимъ мотивомъ. Тѣмъ разительнѣе контрастъ между первой и второй половиной этого произведенія. Авторъ, начавъ съ совершенно свободнаго, яснаго, реально-художническаго отношенія къ дѣйствительности, къ чувствамъ и идеямъ своего главнаго героя, кончилъ совсѣмъ не художественнымъ вторженіемъ

умышленнаго символизма, преобладаніемъ авторскаго резонерства, такъ что трудно даже повѣрить, что одно и то же лицо написало весь романъ.

Въ самомъ началѣ XIX-го вѣка всѣ элементы литературнаго и соціально-политическаго движенія нашли себѣ глашатаевъ и воспроизводителей, и за первую четверть вѣка всѣ главныя теченія, характеризованныя нами, проявились въ отдѣльныхъ произведеніяхъ, начиная съ субъективнаго теченія и его послѣдняго тогда слова «Обермана». Но эта исповѣдь, вылившаяся въ книгу, гдѣ нѣтъ ни внутренней драмы, ни бытоописательныхъ картинъ—не могла привлечь къ себѣ тогдашнюю читающую публику, даже и въ ея избранномъ меньшинствѣ такъ, какъ сдѣлала это небольшая вещь болѣе бурнаго, отзывчиваго и блестящаго сына своей эпохи—автора романа «Адольфъ». Эта новая попытка психологическаго романа носила на себѣ несомнѣнно личный характеръ, имѣла даже субъективную форму; но творчество шло въ ней дальше, пріобрѣтало обобщающій характеръ, сосредоточивало въ себѣ черты любовной психологіи мужчины и женщины—гораздо болѣе свободной отъ всякихъ условныхъ и тенденціозныхъ побужденій. Если «Адольфъ» (1816) Бенжамена Констана такъ и не прогремѣлъ, какъ «Ренэ» Шатобріана, то онъ гораздо болѣе знаменовалъ собою новый вѣкъ, чѣмъ какое-либо изъ одновременныхъ произведеній беллетристики. Авторъ «Адольфа», хотя, по своимъ лѣтамъ и развитію, и принадлежалъ къ предъидущему вѣку, но личная судьба, характеръ, темпераментъ, качества и недостатки — все въ немъ сложилось такъ, что онъ можетъ служить типическимъ представителемъ европеизма нашего столѣтія. И по своему образованію, связямъ, обстоятельствамъ частной и общественной

Начало XIX ст.

Оберманъ и Адольфъ.

жизни, Бенжаменъ Констанъ былъ какъ разъ человѣкъ, способный написать такую вещь, какъ «Адольфъ».

Судьбѣ угодно было, чтобы женщина-писательница, которая внесла въ умственный и общественный кругозоръ тогдашней французской публики—а слѣдовательно и всей читающей европейской массы—бо̀льшую разносторонность, новый интересъ къ германской культурѣ и художественнымъ богатствамъ Италіи—чтобы эта писательница оказалась женщиной, сыгравшей самую выдающуюся роль въ жизни автора «Адольфа».

Коринна. И крупнѣйшее беллетристическое произведеніе г-жи Сталь—«Коринна» (1807), было навѣяно двумя главными мотивами: стремленіемъ женщины къ умственной и общественной эмансипаціи и желаніемъ создать въ художественной формѣ что-нибудь въ духѣ гётевскаго «Вильгельма Мейстера», т.-е. такое литературное произведеніе, въ которомъ личныя испытанія любящей женщины переплетались бы съ цѣлымъ комплексомъ чисто-интеллигентныхъ и художественныхъ идей, испытаній, настроеній, театромъ которыхъ является Италія на рубежѣ двухъ вѣковъ.

Въ «Адольфѣ» Бенжамена Констана выказано гораздо больше творческихъ достоинствъ. Эта исповѣдь или самозащита—какъ хотите—вставлена въ рамки болѣе тѣсныя, зато и болѣе реальныя, съ сохраненіемъ единства тона, съ талантливыми штрихами интимной психологіи. Въ «Кориннѣ» г-жи Сталь творчества въ строгомъ смыслѣ очень мало; а то такъ и совсѣмъ нѣтъ; слишкомъ преобладаетъ просвѣтительный дилетантскій элементъ; связь между рамками и внутреннимъ содержаніемъ—внѣшняя, выдуманная, черезчуръ много сентиментальности и резонерства. А то, что̀ составляетъ романъ въ тѣсномъ смыслѣ опять-таки слишкомъ ясно обличаетъ первенствущее желаніе автора-женщины: поставить себя на пьедесталъ, заявить свои

протесты, упованія, доложить о всемъ томъ, что г-жа Сталь, какъ передовая и уже всемірно извѣстная тогда женщина-писательница, защищала, во имя чего ратовала. Но всѣ эти отрицательныя стороны романа не умаляютъ инициативы г-жи Сталь. Она въ лицѣ своей «Коринны» не ограничивалась только изображеніемъ интимныхъ испытаній героини, а расширила рамки обстановки, подняла интересъ къ множеству такихъ впечатлѣній, идей, испытаній и ощущеній, которыя до того не были вводимы въ любовныя исторіи.

Обыкновенно считаютъ первый ея романъ, появившійся раньше «Коринны» — «Дельфину» — болѣе характернымъ, написаннымъ съ меньшими претензіями и извѣстнаго рода цѣльностью. Но въ немъ главная тема — черезчуръ женская. Чувствуется, что авторъ увлекался романами Ричардсона, хотя, въ то же время, въ предисловіи къ «Дельфинѣ» г-жа Сталь была первая по времени писательница, которая требовала отъ романа точныхъ наблюденій человѣческаго сердца. И въ томъ, и въ другомъ произведеніи она остается выученицей Ж.-Ж. Руссо и обречена была на то, чтобы писать вещи на извѣстныя темы. Но все-таки же чисто-женскаго субъективизма въ «Коринnѣ» менѣе и желаніе захватывать дѣйствительность, хотя и перемѣшанное съ морализмомъ и резонерствомъ, дѣлаетъ эту вещь шире и значительнѣе въ исторіи развитія европейской беллетристики. Даже и въ смыслѣ мастерства «Коринна» стоитъ выше; а по идеямъ женской эмансипаціи и то, и другое произведенія — прямые провозвѣстники тѣхъ мотивовъ, съ какими, тридцать лѣтъ спустя, другая французская романистка выступитъ, отдавъ на служеніе имъ сильный литературный талантъ и несравненно больше непосредственности, силы и теплоты темперамента. Теперь форма и лучшаго романа г-жи Сталь несомнѣнно устарѣла. Всего силь-

нѣе чувствуется это въ описательной части. Италія давала ей богатѣйшій матеріалъ; но ея изображенія блѣдны не только если ихъ сопоставить съ описаніями Шатобріана—особенно въ его романѣ «Les Natchez»; но даже и съ картинами альпійской природы, какія мы находимъ у главнаго учителя г-жи Сталь—Жанъ-Жака.

Нѣмецкій романъ начала вѣка.

Въ нѣмецкомъ художественно-литературномъ движеніи, которое обыкновенно объединяютъ подъ именемъ романтизма, мы видимъ нѣсколько разнородныхъ элементовъ. Тутъ и война съ духомъ классицизма, и культъ художнической свободы, превознесеніе личности поэта, часто необузданный субъективизмъ съ безпорядочными полетами фантазіи и, въ то же время, та любовь къ яркому изображенію, къ смѣлымъ и новымъ пріемамъ мастерства, которая дѣлала такъ называемый «романтизмъ» подготовительной ступенью къ болѣе художественному реальному творчеству. И разные оттѣнки авторскаго «я» сказывались въ беллетристическихъ произведеніяхъ, въ которыхъ или преобладалъ юморъ, какъ въ вещахъ Жанъ-Поля Рихтера, или смѣлость фантазіи съ игрою въ чертовщину, какъ въ повѣстяхъ Гофмана, или же исканіе полумистическаго идеала, рядомъ съ разнузданностью всякихъ субъективныхъ вожделѣній. что мы видимъ въ вещахъ первоначальныхъ романтиковъ—Тика и Новалиса.

Поэмы Байрона.

Но самое сильное вторженіе авторскаго «я» въ эпическое творчество было въ поэмахъ Байрона «Чайльдъ-Гарольдъ» и «Донъ-Жуанъ», на которыя позволительно посмотрѣть какъ на романы въ стихахъ, преисполненные самыхъ новыхъ и смѣлыхъ современныхъ мотивовъ, личныхъ впечатлѣній и настроеній поэта и его похожденій, отвѣчавшихъ на несомнѣнную романтическую потребность. Байронъ, отдавая дань своему темпераменту, смо-

трѣлъ на весь міръ, какъ на рамки своей личности; главная пружина его существованія заключалась въ протестующемъ духѣ высоко одареннаго человѣка, не знавшаго никакого мѣрила, кромѣ своихъ идей, протестовъ, желаній и капризовъ. И никто изъ его современниковъ такъ разнообразно и бурно не жилъ, какъ онъ. Но въ его двухъ поэмахъ изъ современной жизни этотъ самый субъективизмъ помогалъ широкому захвату реальной дѣйствительности въ области европейскаго романа новой эпохи.

Другому британскому сверстнику Байрона, съ иной натурой—уравновѣшенной и проникнутой симпатіями къ своей родинѣ и ея старинѣ—Вальтеръ-Скотту—суждено было привлечь интересъ всей читающей Европы къ такой формѣ романа, которая сдѣлала его новаторомъ беллетристики въ первую четверть вѣка и вызвала во всѣхъ европейскихъ литературахъ цѣлый рой подражателей.

Починъ Шатобріана.

Напомнимъ, что гораздо раньше, въ «Мученикахъ» Шатобріана, этотъ родъ повѣствовательной беллетристики былъ уже установленъ. Отъ Шатобріана,—а не отъ Вальтеръ-Скотта—идетъ воспроизведеніе, въ художественной формѣ, нравовъ, событій и психическихъ состояній эпохъ, пережитыхъ человѣчествомъ, и съ такими подробностями этнографическаго свойства, съ такими рамками, въ видѣ описаній природы, какихъ XVIII вѣкъ не зналъ въ той же точно мѣрѣ и съ тѣми же пріемами мастерства.

Романы Вальтеръ-Скотта.

Въ историческомъ романѣ, въ длинномъ рядѣ произведеній Вальтеръ-Скотта (и лучшей эпохи, и тѣхъ годовъ, когда онъ усиленно работалъ для покрытія своихъ долговъ) мы находимъ элементы творчества и мастерства, имѣющіе коренную связь съ англійскимъ національнымъ складомъ, съ исторіей и культурой соотечественниковъ Вальтеръ-Скотта.

Въ характерѣ этого творчества новымъ двигательнымъ элементомъ, знаменательнымъ для XIX-го столѣтія, мы видимъ, прежде всего болѣе простое, широкое, любовно-объективное отношеніе къ жизни народа во всѣхъ его классахъ, согрѣтое сыновней симпатіей хорошаго патріота. Это не прежній романъ на темы, не сочиненная только исторія сентиментально-любовнаго характера, не вспышки протестующаго субъективизма—какъ бы они ни были талантливы и значительны въ свое время, а воспроизведеніе возможной дѣйствительности, пропущенное черезъ уравновѣшенную натуру талантливаго поэта, чуткаго въ равной степени и къ судьбѣ человѣка, и къ обаянію природы.

Тэнъ о В.-Скоттѣ.

Въ исторіи развитія западно-европейскаго романа въ XIX столѣтіи повѣствовательныя произведенія Вальтеръ-Скотта, кромѣ своего чисто національнаго значенія, являются—какъ на то впервые и такъ вѣрно указалъ Тэнъ — огромнымъ вкладомъ въ реальное бытописаніе, представляютъ собою обширную и талантливую попытку: сдѣлать историческую и бытовую жизнь разныхъ эпохъ, въ предѣлахъ одной націи, предметомъ такого изображенія, въ которомъ люди и природа представляли бы художественный интересъ.

Въ любомъ лучшемъ романѣ Вальтеръ-Скотта, начиная съ такой вещи, какъ «Айвенго»—изъ болѣе отдаленныхъ эпохъ и самыхъ близкихъ къ тому времени, когда жилъ авторъ—мы находимъ вѣрность извѣстнымъ принципамъ и пріемамъ, которые потомъ, съ развитіемъ реальнаго творчества, и въ воспроизведеніяхъ современной жизни, дадутъ цѣлый рядъ романовъ, гдѣ не будетъ уже того, что препятствовало Вальтеръ-Скотту сдѣлаться вполнѣ художникомъ-реалистомъ.

Эти препятствія лежатъ, главнымъ образомъ, въ самой сути историческаго романа, имѣющаго съ исторической драмой одни и тѣ же недочеты. Въ этомъ

родѣ произведеній, ни у автора, ни у его читателей нѣтъ настоящаго мѣрила для провѣрки подлинной правды при созданіи данныхъ дѣйствующихъ лицъ.

Ихъ внутренняя жизнь, вся ихъ психія должна быть фатально неполная, половинчатая, зависящая непремѣнно отъ успѣховъ исторической науки, отъ того—какіе изслѣдователи и писатели вліяли на романиста или драматурга. Нѣтъ никакой возможности человѣку, отдѣленному отъ времени дѣйствія нѣсколькими вѣками, войти въ душу своихъ героевъ и героинь, не дѣлать на каждомъ шагу анахронизмовъ, не навязывать людямъ той эпохи несвойственныхъ имъ мыслей, настроеній, чувствъ и даже языка.

И въ романахъ Вальтеръ-Скотта, чѣмъ менѣе отдалена эпоха, тѣмъ гораздо больше реальной правды, тѣмъ творчество свободнѣе и богаче художественными вкладами въ область изящной беллетристики. То же самое повторялось и впослѣдствіи, вплоть до конца XIX-го вѣка, во всѣхъ такъ называемыхъ историческихъ романахъ. Ихъ творческая правда всегда находится въ соотвѣтствіи съ близостью эпохи.

Тотъ родъ романа, который связанъ навѣки съ именемъ Вальтеръ-Скотта — при всѣхъ своихъ пробѣлахъ и недочетахъ, лежащихъ въ самой его природѣ— позволилъ даровитому создателю огромной національной эпопеи ввести заново и закрѣпить элементы художественнаго воспроизведенія. Въ романахъ Вальтеръ-Скотта вступило въ свои полныя права воображеніе— не безпорядочнаго свойства, а жизненное, такое вображеніе, которое и въ самой сложной фабулѣ остается въ предѣлахъ реальной возможности. Хорошо обдуманныя исторіи съ богатыми и яркими подробностями быта были дѣйствительнымъ пріобрѣтеніемъ литературнаго творчества, сравнительно съ продуктами субъективизма или съ черезчуръ отрицательными изображеніями грязи и пошлости нравовъ.

Въ характеристикѣ историческихъ лицъ (хотя бы она и никогда не достигала настоящей правды)—все-таки же долженъ преобладать объективный пріемъ. Забота о вѣрности чертъ и ихъ типичности сдѣлалась въ романахъ Вальтеръ-Скотта ходячей монетой изображенія. И если герои не всегда выдерживаютъ критику въ строго-художественномъ отношеніи, то народъ, лица, взятыя изъ средняго класса, въ своихъ коренныхъ психическихъ и бытовыхъ чертахъ, были схвачены вѣрно, потому что они и въ началѣ XIX-го вѣка сохраняли тѣ же почти особенности. Шотландскій романистъ сжился съ ними, зналъ ихъ, любилъ всѣ коренныя свойства своихъ земляковъ не менѣе, чѣмъ живописную природу, которую онъ воспѣвалъ въ свое время и въ стихахъ.

Эта искренняя и, быть можетъ, даже исключительная любовь ко всему родному—къ почвѣ и людямъ, къ быту и нравамъ—сдѣлала историческіе романы Вальтеръ-Скотта огромнымъ складочнымъ мѣстомъ описаній и людей, и ихъ матеріальной обстановки. Нельзя сказать, чтобы и раньше въ западно-европейскомъ романѣ, со второй половины XVIII вѣка, этотъ описательный элементъ не игралъ никакой роли. Но намѣренія прежнихъ романистовъ были иныя, болѣе тенденціозныя, между тѣмъ какъ въ романахъ Вальтеръ-Скотта преобладаетъ интересъ къ самымъ предметамъ изображенія, руководимый болѣе художническимъ чувствомъ.

Забота о вѣрности быта, природы, языка дѣйствующихъ лицъ сказалась и въ томъ—какое, по иниціативѣ Вальтеръ-Скотта, значеніе пріобрѣло то, что составляетъ колоритъ произведенія, его couleur locale. Въ этомъ направленіи романъ значительно дифференцировался. Прежде преобладала во всемъ дедукція, господствовали общіе типы, дѣлались попытки къ изображенію выдающихся собирательныхъ стремленій.

Въ историческомъ романѣ вальтеръ-скоттовскаго

типа мы видимъ, стало-быть, ту вѣху въ развитіи художественной беллетристики, которая подготовила еще больше почву для дальнѣйшаго творческаго реализма. И въ то же время, эта форма романа (съ которою Вальтеръ-Скоттъ связалъ свое имя навѣки) послужила еще надолго убѣжищемъ для запоздалаго романтизма. То, что въ произведеніяхъ Вальтеръ-Скотта было особенно цѣннаго и въ содержаніи, и въ формѣ— то у большинства его послѣдователей, въ разныхъ западно-европейскихъ литературахъ, замѣнилось поддѣлкой подъ настоящую жизнь, перешло въ игру фантазіи, въ сочиненіе небывалыхъ исторій, въ потакательство устарѣлой романтической фальши, за исключеніемъ—какъ мы увидимъ далѣе—тѣхъ беллетристическихъ произведеній, гдѣ авторы пользовались рамками историческаго романа или повѣсти съ болѣе художественными цѣлями.

Въ длиннѣйшей вереницѣ историческихъ романовъ и новеллъ, толчокъ которымъ дала иниціатива Вальтеръ-Скотта, только нѣсколько произведеній можно отнести на активъ художественнаго творчества.

По времени появленія, таланту автора, содержанію и колориту слѣдуетъ поставить первымъ романъ Алессандро Манцони «Обрученные». Эта вещь внѣ Италіи, въ свое время, не надѣлала большого шума. Имя автора не могло затемнить славы Вальтеръ-Скотта и не пользовалось и позднѣе, въ 40-хъ годахъ, такимъ всеобщимъ почетомъ и популярностью, какъ, напр., имя Виктора Гюго—его соперника по историческому роману. Но романъ «Promessi sposi» стоитъ совершенно особенно и не уступаетъ своими качествами ни одной изъ лучшихъ вещей Вальтеръ-Скотта. Въ «Обрученныхъ» взята, какъ извѣстно, эпоха, отстоящая отъ времени написанія романа (около 1828 г.) на цѣлыхъ почти двѣсти лѣтъ. И тутъ психологія лицъ съ историческимъ именемъ и Обрученные.

подробности нравовъ высшаго класса подлежатъ такимъ же оговоркамъ, какъ и въ лучшихъ произведеніяхъ Вальтеръ-Скотта. Но главное и центральное событіе—миланская чума той эпохи—давало поводъ къ изображенію яркихъ картинъ, гдѣ всего больше дѣйствуютъ тѣ классы, которые въ своихъ характерныхъ бытовыхъ и душевныхъ особенностяхъ сохранили свою расовую или мѣстную физіономію. Истинно художественной находкой автора былъ выборъ главныхъ двухъ героевъ: крестьянскаго парня и его невѣсты—изъ той мѣстности, какую онъ превосходно зналъ, гдѣ онъ самъ родился и прожилъ долгіе годы.

Эта бытовая пара и цѣлый рядъ лицъ, взятыхъ изъ деревенской и мелко-мѣщанской жизни, начиная съ превосходнѣйшей фигуры сельскаго патера, ставшаго въ Италіи нарицательнымъ именемъ (донъ Аббондіо)—не только сдѣлали автора самымъ выдающимся соперникомъ Вальтеръ-Скотта, который тогда еще царилъ, но и представили собою новыя пріобрѣтенія изящнаго творчества въ области уже чисто реальнаго романа, хотя, въ общемъ, «Обрученные» остались еще произведеніемъ съ значительнымъ налетомъ романтическихъ пріемовъ, не лишеннымъ также и нѣкоторой морально-католической тенденціи. Но эта дань эпохѣ и личнымъ настроеніямъ автора не отнимаетъ у романа Манцони его крупнѣйшей роли въ эволюціи художественной беллетристики на рубежѣ между первой и второй третью XIX-го столѣтія.

Та патріотическая подкладка, какая есть въ «Обрученныхъ»—почти нигдѣ не сквозитъ настолько, чтобы портить художественную сторону выполненія. Если въ романѣ Манцони люди его поколѣнія — и позднѣе итальянскіе патріоты 40-хъ годовъ, мечтавшіе объ единствѣ—увидали, прежде всего, призывъ къ поднятію національныхъ чувствъ, то самъ авторъ нигдѣ не пожертвовалъ ни правдой, какъ она ему представ-

лялась, ни художественностью формы національно-патріотическимъ мотивамъ. Поэтому произведеніе Манцони и стоитъ совершенно одиноко, и его послѣдователи въ области историческаго романа—Гверацци, Массимо д'Адзеліо—добившіеся въ свое время большой популярности, не пошли дальше болѣе или менѣе талантливой эксплоатаціи извѣстнаго жанра, колеблясь между Вальтеръ-Скоттомъ и французской беллетристикой и дѣлая изъ своей литературной работы орудіе для поддержанія строя патріотическихъ и просвѣтительныхъ идей.

Въ исторіи этихъ идей романы названныхъ мною двухъ писателей и нѣкоторые другіе занимаютъ видное мѣсто. Но здѣсь мы преслѣдуемъ другую цѣль, стараясь показать какъ дѣйствительная жизнь—ходъ культуры, интересы общественные и патріотическіе—все давало матеріалъ настоящему художественному творчеству, а не наоборотъ.

Во Франціи романъ, который можно поставить на ряду съ «Обрученными», какъ литературное событіе 30-хъ годовъ—«Notre Dame de Paris»—Виктора Гюго—былъ своего рода знамя, и знамя не тенденціозно-патріотическое, а художественное, но понимаемое въ духѣ романтизма «юной Франціи». И всесвѣтно знаменитое эпическое произведеніе Виктора Гюго идетъ по прямой линіи отъ литературнаго рода, созданнаго Вальтеръ-Скоттомъ, но если освободиться отъ того долгаго обаянія, какое французскій «поэтъ-солнце» производилъ и на своихъ сверстниковъ, и на послѣдующія поколѣнія, вплоть почти до нашихъ дней, то надо будетъ признать, что у Вальтеръ-Скотта, при меньшемъ блескѣ стилистической манеры и большей разсудочности въ постройкѣ произведеній и въ разныхъ подробностяхъ описательнаго и повѣствовательнаго характера, чувствуется вездѣ преданность реаль- Соборъ Парижской Богоматери.

ному отношенію къ жизни, простота, искренность и уравновѣшенность, чего никакъ нельзя сказать о прославленномъ романѣ Гюго, ни въ общемъ, ни въ частностяхъ. Если вѣрно то, что романы Вальтеръ-Скотта послужили дальнѣйшему развитію художественнаго реализма въ повѣствовательной области, то «Парижская Богоматерь» Гюго, напротивъ, слишкомъ приподняла тотъ субъективный импрессіонизмъ, который былъ отличительной чертой романтическаго движенія. Въ общемъ замыслѣ романа, въ поэтическомъ прославленіи великолѣпнаго памятника средневѣковой готики звучала, конечно, новая нота, удачно выбранная и блестяще исполненная; но даже и этотъ культъ средневѣковаго искусства, послѣ романовъ Вальтеръ-Скотта, не былъ открытіемъ, а только блестящимъ перенесеніемъ уже извѣстнаго мотива на другую культурно-національную почву. Фабула и характеры не могли не захватить тогдашнюю публику, потому что и та, и другіе были слишкомъ эффектны, ярки, смѣлы и эксцентричны и облечены во всевозможные блики средне-вѣковаго колорита, написаны пестрымъ, приподнятымъ языкомъ, полнымъ всякаго рода архаическихъ новшествъ.

Чисто-художественные вклады въ повѣствовательную беллетристику той эпохи заключаются въ тѣхъ мѣстахъ романа, гдѣ авторъ даетъ полный ходъ своей изобрѣтательной способности, какъ въ описаніяхъ, такъ и въ драматическихъ сценахъ. Знаменитая «cour des miracles» была шедёвромъ романтической живописности и мастерства, до котораго тогдашняя французская проза могла доработаться.

Но въ смыслѣ успѣховъ настоящаго творческаго реализма «Notre Dame de Paris» стоитъ позади каждаго изъ лучшихъ романовъ Вальтеръ-Скотта. Тутъ царство полнѣйшаго авторскаго произвола. Эпоха слишкомъ отдалена отъ XIX-го вѣка, чтобы не впасть во всякаго

рода поддѣлки, перестановки и анахронизмы, и въ психологіи дѣйствующихъ лицъ, и въ бытовыхъ подробностяхъ, и даже въ сочетаніи исторически-установленныхъ фактовъ.

Но здѣсь нужна оговорка, и оговорка, по нашему мнѣнію, весьма существенная. Это та, что и въ историческомъ романѣ Виктора Гюго, и во всѣхъ выдающихся произведеніяхъ тогдашнихъ романтиковъ, въ Германіи и Франціи, мы видимъ постоянную борьбу за свободу художника, желаніе отвоевывать отъ жизни какъ можно больше новыхъ и смѣлыхъ ея проявленій. Вотъ почему — какъ мы говорили уже выше — романтизмъ и первой, и второй манеры, и въ началѣ вѣка, и на рубежѣ первой и второй его трети, по своимъ чисто артистическимъ стремленіямъ, по проповѣди свободы творчества—былъ движеніемъ художественно-освободительнымъ, и самымъ даровитымъ людямъ, особенно талантамъ такихъ размѣровъ, какъ Викторъ Гюго—подсказывалъ новые, болѣе яркіе и смѣлые замыслы и пріемы мастерства.

Не надо забывать, что въ эту самую эпоху, т.-е. въ разгаръ самаго необузданнаго романтизма, уже начали дѣйствовать писатели, которыхъ причисляли къ романтикамъ; но они, въ сущности, были неполные реалисты, иногда болѣе трезвые, чѣмъ бы слѣдовало, съ примѣсью того пессимизма и скептицизма, какіе, по самой своей сущности, не вяжутся съ духомъ романтическимъ.

Историческій романъ, созданный Вальтеръ-Скоттомъ, нашелъ себѣ откликъ во Франціи, раньше появленія «Notre Dame de Paris», въ такомъ повѣствовательномъ произведеніи, какъ «Хроника изъ царствованія Карла IX-го» Проспера Мериме («Chronique du règne de Charles IX»). Она явилась двумя годами раньше «Парижской Богоматери», въ 1829 г. И въ писательствѣ

Мериме́—какъ, можетъ быть, ни у кого изъ его сверстниковъ — мы видимъ сліяніе романтическихъ мотивовъ съ трезвымъ, суховато-скептическимъ отношеніемъ къ дѣйствительности, которое сдѣлало изъ него какъ бы основателя западно-европейской художественной новеллы. Конечно, его романтизмъ былъ только переходной фазой его писательства. Та мистификація, какую Мериме́ позволилъ себѣ, сочинивъ или, лучше сказать, поддѣлавъ сборникъ южно-славянскихъ пѣсенъ, показываетъ достаточно, что въ немъ не было простого, искренняго отношенія къ той литературно-художественой школѣ, къ которой онъ самъ, въ началѣ своей карьеры, причислялъ себя.

Въ переходной полосѣ своего писательства Мериме́ отдалъ дань увлеченію родомъ историческаго романа и выпустилъ свою «Хронику изъ царствованія Карла IX», имѣя уже въ другомъ предшественникѣ Виктора Гюго, какъ историческаго романиста — Альфредѣ де-Виньи — своего соперника. Романъ Виньи «Cinq Mars ou une conjuration sous Louis XIII» — появился тремя годами раньше «Хроники» Мериме̂. И въ развитіи историческаго романа во Франціи Альфредъ де-Виньи стоитъ по времени первымъ. Сами французы называютъ его своимъ Вальтеръ-Скоттомъ, только менѣе плодовитымъ, искуснымъ и успѣшнымъ. Но не надо забывать, что первый по счету выдающійся романъ во вкусѣ Вальтеръ-Скотта, написанный Альфредомъ де-Виньи въ 1826 г., имѣлъ огромный успѣхъ, такъ что въ слѣдующемъ году было уже выпущено десять изданій съ предисловіемъ автора, представляющимъ собою также цѣнную дату, въ родѣ той, какою было помѣчено предисловіе къ «Кромвелю» Виктора Гюго. Это предисловіе къ первому по счету вальтеръ-скоттовскому роману во Франціи носитъ заглавіе: «Réflexions sur la vérité dans l'art». Въ немъ авторъ сопоставляетъ правду художественную съ

правдой чисто исторической, идею съ фактами, утверждая, что человѣческій умъ гораздо менѣе интересуется вѣрностью подробностей, чѣмъ общей жизнью. И если роль современнаго историка—какъ полагаетъ онъ—заключается въ томъ, чтобы собирать всегда сомнительный запасъ фактовъ, пережитыхъ въ прошедшемъ, то роль художника та, чтобы даже съ помощью легенды одушевлять крупныя фигуры прошлаго и давать имъ такое существованіе, которое — при всей своей идеальности — не менѣе значительно, чѣмъ то, какимъ онѣ были въ дѣйствительности. Мы видимъ, стало-быть, что Альфредъ де-Виньи выражалъ квинтъ-эссенцію теоріи историческаго романа и исторической драмы. И это пониманіе задачи писателя, берущагося за историческіе сюжеты—было все-таки же всего реальнѣе выполняемо отцомъ этой беллетристики — самимъ Вальтеръ-Скоттомъ. И французская критика давно уже признала, что въ такомъ произведеніи, какъ «Cinq Mars» Альфреда де-Виньи—при всей его талантливости и живости—историческая правда слишкомъ искажена и крупныя личности являются въ очень спорномъ и часто пошловатомъ освѣщеніи. Но и Викторъ Гюго не особенно далеко ушелъ отъ такого передѣлыванія исторіи и старой культуры, что́ онъ показалъ и «Парижской Богоматерью», и всѣми своими драмами, въ томъ числѣ и той, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ то же время, какъ и въ романѣ Альфреда де-Виньи—въ «Marion Delorme». Вдобавокъ, Альфредъ де-Виньи впустилъ въ свой романъ и личные аристократическіе взгляды и пристрастія, отъ чего Викторъ Гюго довольно рано освободился, впадая, однако, въ другую крайность — въ постоянную реабилитацію всякихъ падшихъ существъ, по излюбленной романтиками теоріи контрастовъ.

Въ попыткѣ историческаго романа или новеллы, съ какою выступилъ Мериме между «Сенъ-Марсомъ»

и «Парижской Богоматерью»—мы не видимъ особенной оригинальности и высокой художнической правды. И эта попытка была откликомъ на модный литературный жанръ, и въ ней авторъ волей-неволей подчинялся канонамъ романтической вѣры и въ фабулѣ, и въ колоритѣ; но все же его вещь остается однимъ изъ самыхъ любопытныхъ образчиковъ французскаго историческаго романа, съ гораздо большимъ чувствомъ мѣры и съ заботой о чисто художественныхъ пріемахъ — въ тотъ краткій періодъ времени, который прошелъ между началомъ 30-хъ годовъ и появленіемъ романовъ Александра Дюма.

Романы Дюма.

Ихъ популярность затемнила всѣ литературные успѣхи его предшественниковъ, не исключая даже Виктора Гюго. Въ авторѣ «Трехъ мушкетеровъ» вальтеръ-скоттовскій жанръ размѣнялся на мелкую монету. Занимательность, очень большой писательскій талантъ съ дѣйствительно неистощимой фантазіей и пріятной легкостью въ веденіи интриги, характеристикахъ, разговорахъ и описаніяхъ—все это держало въ теченіе не одного десятка лѣтъ любопытство всей европейской публики въ постоянномъ возбужденіи. Но въ исторіи эволюціи западнаго романа можетъ быть отмѣчена только свобода даровитаго разсказчика — безъ тѣхъ тенденцій, предвзятыхъ теорій морализма и условной чувствительности, которыя такъ долго мѣшали проведенію въ литературномъ произведеніи элементовъ изящнаго. Только въ историческихъ романахъ Дюма, какъ и во всякихъ другихъ написанныхъ имъ, эта художническая свобода была чисто внѣшняя и служила опять-таки болѣе низменной цѣли: поддержанію занимательности, развлеченію читателя, у котораго нѣтъ запросовъ сортомъ повыше. И все-таки же надо признать, что продолжительная популярность романовъ Александра Дюма пріучила массу къ такому беллетристическому

чтенію, въ которомъ талантъ былъ главной приманкой и пользовался всѣми историческими фактами— легендой, анекдотомъ—для своихъ хотя и не глубокихъ, но все-таки же творческихъ комбинацій. И если выдѣлить вопросъ о созидательной способности въ эволюціи романа, то конечно авторъ «Трехъ мушкетеровъ» будетъ по-своему представлять собою замѣчательный образецъ писательской работы, въ которой изобрѣтеніе и мастерство манеры—хотя и не высшаго качества — были главными рычагами успѣха.

Во Франціи, не смотря на обаяніе такихъ писателей, какъ Викторъ Гюго, а потомъ Александръ Дюма, жанръ историческаго романа скоро былъ исчерпанъ. И опять-таки благодаря тому, что Дюма наводнилъ литературный рынокъ произведеніями, въ которыхъ вымыселъ слишкомъ искажалъ историческую бытовую правду, этотъ двойственный родъ беллетристики не удержался, сдалъ себя въ архивъ гораздо раньше, чѣмъ въ Германіи, Италіи, Испаніи, Польшѣ.

И тѣмъ знаменательнѣе было появленіе къ 40-мъ годамъ (когда Дюма дѣйствовалъ въ полной силѣ и блескѣ) такой попытки культурно-историческаго романа изъ новой эпохи, какъ «La chartreuse de Parme»— Бэля-Стендаля. Романъ появился въ печати въ 1839 г.; но созданіе его относится еще къ 1830 г., т.-е. какъ разъ къ моменту расцвѣта романтизма въ области историческаго романа, между «Сенъ-Марсомъ» Альфреда де-Виньи и «Парижской Богоматерью».

Характерно и своеобразно прежде всего то, что Стэндаль вложилъ въ свою «Chartreuse de Parme» мотивъ поклоненія историческому герою, который увлекъ всю его генерацію—Наполеону I-му. Мы увидимъ, что этотъ мотивъ повторяется и въ его другомъ произведеніе «Le rouge et le noir», когда будемъ говорить о Пармская шартрѣза.

главныхъ вѣхахъ реальнаго романа изъ текущей жизни. Уже по самому времени дѣйствія — первая четверть XIX-го вѣка—историко-бытовая хроника Стендаля, посвященная почти исключительно изображенію общественныхъ и домашнихъ нравовъ и политики мелкихъ государствъ Италіи — позволяла автору пользоваться личными наблюденіями, всѣмъ опытомъ своей разнообразной карьеры. Онъ еще ближе стоитъ къ тѣмъ событіямъ и нравамъ, какіе изображаетъ, чѣмъ графъ Толстой въ романѣ «Война и миръ». Уже одно это— залогъ гораздо большей правды, хотя бы она и была окрашена авторомъ въ извѣстный оттѣнокъ. А главное— вся психическая часть, характеристика лицъ героевъ и ихъ душевныхъ побужденій, страстей, національныхъ особенностей—все это опять-таки имѣетъ гораздо бо̀льшую реально-художественную почву. Не мудрено поэтому, что такой реалистъ, какъ Бальзакъ, при появленіи «La Chartreuse de Parme» въ 1839 г. написалъ о немъ въ высшей степени сочувственную и защитительную статью въ своемъ журналѣ «Revue de Paris». Во всей психической части этой сложной и безпощадной хроники итальянскихъ нравовъ начала XIX вѣка, даже и въ описательномъ отдѣлѣ — вѣрность и точность, свѣжая колоритность и гораздо бо́льшая трезвость чувствуются по сравненію не только съ описаніями Виктора Гюго или Альфреда де-Виньи, или Дюма, но и Вальтеръ-Скотта. До Стэндаля ни одинъ изъ его сверстниковъ, ни во французской, ни въ другихъ западныхъ литературахъ, не давалъ такихъ описаній, какъ, напр., вступленіе французскихъ войскъ въ Миланъ или изображеніе битвы при Ватерлоо. Не важно то, что этотъ романъ Стендаля (хотя многіе французскіе критики считаютъ его самымъ значительнымъ) страдаетъ длиннотами, запутанностью интриги и низменностью мотивовъ главнаго героя — для насъ въ данномъ случаѣ

важно то, что это произведеніе обозначило собою ту вѣху въ историческомъ романѣ, которая сдѣлала уже невозможнымъ возвратъ къ прежнимъ пріемамъ, къ романтическому преувеличенію, произволу и черезчуръ частымъ вторженіямъ авторскаго «я».

Къ историческому жанру примыкаетъ и тотъ родъ повѣствовательной беллетристики, который мы видимъ въ нѣкоторыхъ романахъ Теофиля Готье. Историческій жанръ.

Въ писательскомъ складѣ этого, въ юности пылкаго и эксцентричнаго, романтика мы находимъ очень цѣнный психо-литературный документъ. Его романтизмъ окрашенъ былъ сильнѣе, чѣмъ у кого-либо изъ фанатическихъ поклонниковъ Виктора Гюго, въ колоритъ своеобразнаго художественнаго реализма. Онъ былъ влюбленъ въ жизнь, какъ артистъ, имѣлъ особенную способность къ воспріятію внѣшнихъ предметовъ, природы и человѣческаго быта и недаромъ считается однимъ изъ корифеевъ блестящаго, богатаго словами и образами описательнаго рода, къ которому, въ другой области, причисляютъ и Тэна. Романтическое пристрастіе Теофиля Готье къ французской старинѣ, въ особенности съ эпохи Возрожденія, объясняется также этой склонностью къ услажденію себя созерцаніемъ своеобразныхъ формъ жизни. Требованія, какія предъявлялись и тогда уже автору историческаго романа, слишкомъ бы стѣснили Теофиля Готье — проповѣдника безусловной свободы артиста во всѣхъ сферахъ изображенія и, прежде всего, въ области изящнаго слова. И онъ предавался съ любовью особаго рода беллетристикѣ — художественныхъ подражаній и поддѣлокъ (pastiches), сочиняя романы, въ которыхъ на фантастическіе сюжеты нанизано множество подробностей быта и нравовъ облюбованнаго имъ XVII-го вѣка.

Два его романа дали ему имя въ беллетристикѣ—

«M-lle de Maupin» (1835 г.) и «Le Capitaine Fracasse», написанный почти тридцать лѣтъ спустя, въ 1863 г. Второй имѣлъ больше успѣха и до сихъ поръ еще цѣнится любителями такого рода беллетристики. Въ «Mademoiselle de Maupin» взята только обстановка той эпохи; но весь романъ посвященъ любовно-эротической темѣ съ очень смѣлыми подробностями, дѣлающими эту вещь скабрезной въ глазахъ и не очень щепетильныхъ судей.

Но въ исторіи развитія идей по вопросу о творчествѣ, красотѣ и задачахъ художника предисловіе къ этому роману, написанное авторомъ съ цѣлью обличить и осмѣять тогдашній морализмъ и утилитаризмъ литературной критики — до сихъ поръ не утратило своего значенія. И это художническое profession de foi тогдашняго заядлаго романтика показываетъ еще разъ, что въ романтизмѣ находились и элементы протеста во имя жизненной правды. Обличительное предисловіе Теофиля Готье явилось, шестьдесятъ лѣтъ тому назадъ, манифестомъ и за ту свободу творчества, за культъ красоты, безъ которыхъ область изящнаго не имѣетъ настоящаго смысла.

Другой романъ «Le Capitaine Fracasse», который онъ писалъ около тридцати лѣтъ, можетъ служить образцомъ артистической поддѣлки, того, чтò французы называютъ словомъ «pastiche». Онъ есть какъ бы переложеніе знаменитаго «Roman comique» Скаррона. Это особый жанръ съ внѣшнимъ налетомъ опредѣленной эпохи, со смѣсью свободной, почти безпардонной фантазіи и самаго подчасъ тривіальнаго реализма. И содержаніе, и форма напоминаютъ каррикатуры Callot. Воображеніе талантливаго романтика и обожателя красивой реальности создаетъ въ этомъ романѣ цѣлый рядъ образовъ и подробностей, сдѣлавшихся для французскихъ читателей нарицательными именами. Замокъ

ницеты. баронъ де-Сигоньякъ. странствующіе комедіанты. трактирщикъ. носящій неудобо-произносимое прозвище. всѣ животныя. какія попадаются читателю. кошки. собаки. волы. несчастныя клячи. вплоть до уличныхъ голубей и до булыжника мостовой—все это изображено съ изумительнымъ рельефомъ.

И если выбирать изъ двухъ родовъ романа—тотъ. который претендуетъ на званіе историческаго и такой полуфантастическій жанръ. то во второмъ. во всякомъ случаѣ. менѣе художественнаго риска въ писательской работѣ. Онъ откровеннѣе въ смыслѣ художнической свободы: дѣйствующимъ лицамъ не навязывается авторомъ психологія. какой они не могли имѣть.

—

Въ Англіи и въ Германіи историческій романъ послѣ Вальтеръ-Скотта имѣлъ совершенно различную судьбу. Въ отечествѣ знаменитаго шотландскаго романиста, въ 30-хъ и 40-хъ годахъ. беллетристика получила другую окраску. И кромѣ Бульвера — автора нѣсколькихъ романовъ съ историческимъ фономъ—не явилось ни одного очень крупнаго беллетриста. который пошелъ бы по слѣдамъ Вальтеръ-Скотта. То. что историческій романъ подготовилъ—дало свои плоды и послужило преддверіемъ къ развитію болѣе реальнаго бытописанія.

Въ Германіи толчокъ. данный Вальтеръ-Скоттомъ. попалъ на болѣе благопріятную почву. Среди нѣмецкихъ беллетристовъ 30-хъ и 40-хъ годовъ. выбравшихъ себѣ спеціальность историческаго и историко-бытового романа. произведенія Вилибальда Алексиса (настоящее имя автора—Герингъ) были уже и не для одной нѣмецкой беллетристики переходной формой. которая даетъ гораздо бóльшую возможность пользоваться знаніемъ быта, современнаго автору. потому что время дѣйствія берется изъ менѣе отдаленныхъ эпохъ. Въ лучшихъ романахъ Вилибальда Алексиса изобра- Историческій романъ въ Германіи.

жается историко-бытовая жизнь тѣхъ областей Германіи, которыя были ему всего ближе по рожденію и воспитанію—восточной Пруссіи—и время дѣйствія не шло дальше первой половины XVIII вѣка и захватывало эпоху начала XIX-го. Тутъ уже исторически-бытовыя рамки даютъ гораздо больше поводовъ къ правдивымъ изображеніямъ и объективность автора согрѣвается чувствомъ привязанности къ своей родинѣ.

Въ главѣ о междулитературныхъ вліяніяхъ мы показываемъ—какъ въ этомъ вопросѣ надо держаться менѣе узкихъ и формальныхъ мѣрилъ. И въ дѣлѣ историческаго романа увлеченіе современниковъ однимъ какимъ-нибудь писателемъ, какъ, въ данномъ случаѣ, Вальтеръ-Скоттомъ, можетъ болѣе или менѣе скоро пройти и не сказываться въ прямомъ подражаніи, попадая въ чужую литературу. А все-таки извѣстный складъ произведеній, модный въ данную минуту жанръ дѣлаютъ то, что и болѣе талантливые и оригинальные писатели не въ состояніи во-время отрѣшиться отъ традиціи, и въ то же время въ старый мѣхъ и здѣсь, и тамъ вливается новое вино. И мы видимъ на примѣрѣ нѣкоторыхъ послѣдователей Вальтеръ-Скотта какъ они, держась историческаго жанра въ романѣ, служили дальнѣйшимъ задачамъ художественнаго воспроизведенія бытовой правды.

Полоса субъективизма.

Прежде чѣмъ мы перейдемъ къ новой полосѣ художественнаго романа во второй трети XIX вѣка, мы должны остановиться на нѣкоторыхъ мотивахъ того субъективизма, который вновь давалъ о себѣ знать на рубежѣ первой и второй трети вѣка. Онъ имѣлъ различную окраску, и съ одной стороны соприкасался съ Weltschmerz'омъ Вертеровъ и Ренэ и байроновскихъ героевъ, а съ другой—былъ выраженіемъ идей, проте-

-стовъ освободительнаго характера въ области частной и общественной морали.

Признаніе сына вѣка.

Романъ Альфреда Мюссе «Confession d'un enfant du siecle» былъ такой лирической исповѣдью, гдѣ сынъ вѣка, т.-е. человѣкъ 30-хъ годовъ (не имѣвшій въ жизни другого идеала, кромѣ культа любви и треволненій своего «я») разсказалъ исторію измѣны женщины, которая наложила на все его душевное состояніе неизгладимую печать. Самая исключительность мотива была сродни душевному міру Вертеровъ и Ренэ, но она не имѣла прежняго общечеловѣческаго интереса. Основная нота ея была мельче, зато самая исповѣдь гораздо богаче психическимъ матеріаломъ, хотя и чисто личнаго свойства. Полной правды, еще менѣе безпристрастія нельзя искать въ такоїі исповѣди; нельзя и требовать настоящей объективности отъ того, кто разсказываетъ намъ горькіе итоги своей страсти. Но этотъ небольшой романъ явился цѣннымъ вкладомъ въ то: какъ изображается жизнь души, поглощенной исключительно чувствомъ.

Сравните «Confession» Альфреда Мюссе съ «Адольфомъ» Бенжамена Констана. Весь складъ исповѣди даровитаго лирика, языкъ, характеристики и разговоры, самый анализъ собственныхъ чувствъ, протесты и обличенія — все это ушло гораздо дальше. Тутъ нѣтъ, правда, той цѣльности тона и ясности линій; зато гораздо больше реальныхъ прицѣпокъ къ жизни и основной тонъ теплѣе; въ немъ чувствуется трепетаніе души и новый фазисъ борьбы между мужчиной и женщиной вообще.

Субъективный романъ вступилъ въ дальнѣйшую полосу развитія и у мужчинъ послѣ того, какъ даровитая женщина выступила, нѣсколькими годами раньше, съ цѣлымъ рядомъ исповѣдей и протестовъ, которымъ она придавала содержаніе и форму романа. Случилось

такъ, что эта женщина-писательница и сдѣлалась предметомъ любовной драмы, которая доставила Альфреду Мюссе и содержаніе, и форму его исповѣди.

Первые романы Ж. Зандъ.

Появленіе во французской беллетристикѣ такихъ вещей, какъ первыя, самыя характерныя произведенія Жоржъ Зандъ—«Индіана», «Валентина», «Лелія»—были также взрывомъ субъективизма, и не общаго, а чисто женскаго, но не отвлеченнаго, не сентиментально-резонерскаго, а пережитаго, доставленнаго живой жизнью *).

Какъ писательница, Жоржъ Зандъ, несмотря на то что она не принимала участія въ тогдашней схваткѣ классиковъ съ романтиками, все-таки же принадлежала романтическому теченію, разумѣя его въ самомъ широкомъ смыслѣ—какъ общее настроеніе умовъ и литературы, помимо всякихъ систематическихъ взглядовъ на искусство. Несомнѣнно, что романы Жоржъ Зандъ внесли сильнѣйшій лирическій элементъ и что въ нихъ она дала самое лучшее, новое, живое, страстное и смѣлое, что только находилось въ ней самой. Такая натура, какъ ея, и не могла бы представить себѣ, что авторъ въ силахъ занять положеніе безстрастнаго и спокойнаго наблюдателя, стать какъ бы внѣ или надъ своимъ произведеніемъ. Для автора «Индіаны», «Леліи», «Валентины» и другихъ болѣе субъективныхъ романовъ, всякое безстрастное искусство будетъ искусствомъ себялюбивымъ и все ея интимное развитіе, до того момента, когда она выступила въ литературу — носило на себѣ явственный характеръ чувствительнаго идеализма, идущаго, по прямому пути, отъ автора «Новой Элоизы». И если въ исторіи развитія ея замысловъ мы видимъ послѣдовательно: сначала любовь романи-

*) Когда этотъ трудъ былъ уже доконченъ, въ нашей бѣдной литературѣ критико-біографическихъ работъ, появилась книга Владиміра Каренина (псевдонимъ женщины писательницы)—«Жоржъ Зандъ, ея жизнь и произведенія». Спб., 1899 г.

ческую, страстную, другими словами, любовь къ мужчинѣ, потомъ ко всему человѣчеству и наконецъ, къ народу, то все-таки же субъективный элементъ не переставалъ давать о себѣ знать.

И въ первомъ же романѣ, напечатанномъ ею—въ «Индіанѣ» (1832), раздался крикъ страсти, брошена была анаѳема всему тому, что стѣсняетъ свободу чувства, всѣмъ вѣковымъ общественнымъ и домашнимъ видамъ закрѣпощенія. Въ особенности въ «Леліи» видимъ мы апоѳеозъ любви, которая для писательницы представляла собою какой-то мистическій идеалъ, и въ немъ трепеталъ постоянный, неумолкаемый протестъ противъ всякихъ общественныхъ предразсудковъ, задерживающихъ божественный инстинктъ любви.

И вплоть до того періода своей дѣятельности, когда авторъ «Индіаны» сталъ волноваться изъ-за вопросовъ соціальныхъ, мы видимъ проявленіе все того же протестующаго субъективизма въ цѣломъ рядѣ произведеній, начиная съ «Валентины» и кончая «Мопра».

Но этотъ субъективизмъ, этотъ бурный и смѣлый до дерзости культъ свободнаго чувства, вездѣ выражается протестомъ противъ того общественнаго порядка, который создалъ могилу любви — противъ разсудочнаго и себялюбиваго брака. Индіана, Валентина, Лелія—всѣ участвуютъ въ этомъ хорѣ, каждая поетъ свою ноту; но онѣ сливаются въ одинъ протестъ, который въ такомъ романѣ, какъ «Мопра», переходитъ въ проповѣдь страсти, какъ принципа всеобщаго нравственнаго возрожденія.

Субъективизмъ и первыхъ романовъ Жоржъ Зандъ былъ, конечно, связанъ съ протестами не одного индивидуальнаго, а также общественнаго характера.

Но въ этомъ движеніи иниціатива принадлежала, нѣсколькими годами раньше, Виктору Гюго; его «Послѣдній день осужденнаго» появился въ 1829 году.

Это былъ крикъ, клеймившій безчеловѣчность правосудія, въ видѣ нѣсколькихъ страницъ дневника, или, лучше сказать, самоанализа, созданнаго и воспроизведеннаго самимъ авторомъ съ подобіемъ правды. Тутъ гуманный протестъ нашелъ себѣ если не вполнѣ реальное психологическое выраженіе, то, во всякомъ случаѣ, благодарнѣйшую почву.

И это небольшое произведеніе (на которое можно посмотрѣть только какъ на набросокъ романа или повѣсти) явилось блестящей въ свое время попыткой придать тенденціозному замыслу характеръ художественнаго изображенія.

Въ своемъ родѣ впечатлѣніе этой вещи было не менѣе сильное, чѣмъ когда-то обаяніе Рене и Вертера, и не въ одной Франціи, а и во всей читающей Европѣ. Тутъ, какъ въ ядрѣ, сидѣлъ уже авторъ «Мизераблей», которые, тридцать лѣтъ позднѣе, придали новый блескъ и популярность «поэту-солнце».

Вѣхи реальнаго романа. Теперь намъ надо утвердить тѣ вѣхи, которыя художественное творчество начало ставить къ 30-мъ годамъ XIX-го вѣка въ сторону реальнаго романа, гдѣ личныя стремленія, идеи, тенденціи и протесты авторовъ отходили все болѣе и болѣе на задній планъ и вступали въ свои права: то отношеніе къ жизни и тѣ пріемы мастерства, безъ которыхъ немыслима изящная литература, достигшая извѣстнаго предѣла развитія.

Красное и Черное. И по времени, и по значительности таланта, роману Стендаля «Le rouge et le noir» принадлежитъ починъ. Этотъ романъ названъ авторомъ «Хроникой 1830 года», а появился онъ въ слѣдующемъ 1831 г. Самое это подзаглавіе показываетъ, что тутъ мы имѣемъ дѣло съ произведеніемъ, авторъ котораго желаетъ дать намъ послѣднюю ноту эпохи, имъ самимъ переживаемой. Тутъ уже нѣтъ никакихъ уступокъ литературной условности,

какому-нибудь установившемуся жанру письма, нѣтъ и не можетъ быть анахронизмовъ историческаго романа, не должно быть и никакихъ вторженій авторскаго «я», въ видѣ тирадъ, монологовъ, резонерства и лиризма.

И, въ то же время, романъ Стендаля былъ ещё въ значительной степени продуктомъ субъективнаго теченія. Въ лицѣ его главнаго героя Стендаль, не изображая вполнѣ самого себя, даетъ читателю всѣ основныя черты душевнаго склада, взгляда на жизнь и на своихъ близкихъ, какія Стендаль считалъ самыми вѣрными, умными, достойными человѣка, смотрящаго на жизнь трезво. Романъ проникнутъ культомъ того героя, памяти котораго самъ Стендаль оставался вѣренъ— Наполеона.

Заглавіе его—«Красное и Черное» (или, какъ онъ въ другихъ изданіяхъ называется еще «Chronique du XIX-me siècle») до сихъ поръ находятъ не вполнѣ яснымъ, хотя въ немъ нѣтъ никакой туманности, а напротивъ, очень большая выразительность для такого человѣка, какъ Стендаль, т.-е. сторонника всего того, что́ внесли съ собою революція и первая имперія. Красный цвѣтъ есть самый яркій цвѣтъ революціоннаго знамени, которое было знаменемъ и Наполеона, а черный— цвѣтъ священнической сутаны и всесильной папистской конгрегаціи. Содержаніе романа и заключается въ борьбѣ этихъ двухъ идей и въ смѣшеніи двухъ цвѣтовъ—краснаго и чернаго. При образѣ мыслей и симпатій Стендаля, которыя онъ, однако, имѣлъ привычку старательно скрывать, полная художественная объективность немыслима. Герой—Жюльенъ Сорель— слишкомъ преисполненъ культа Наполеона, чтобы внутренно не быть врагомъ черной братіи и всего тогдашняго режима королевской реставраціи. Но честолюбіе дѣлаетъ его съ раннихъ лѣтъ скептикомъ, не знающимъ высшаго идеала, чѣмъ успѣхъ и преобла-

даніе какими бы то ни было средствами. Въ этомъ замыслѣ не было еще ничего особенно оригинальнаго, даже и въ тѣ годы; но онъ вставленъ былъ авторомъ въ болѣе реальныя рамки. До Бальзака —не исключая и англійскихъ романистовъ—никто еще такъ не занимался отдѣлкой того фона, на которомъ развивается дѣйствіе. И языкъ—суховатый, точный, трезвый, и сюжетъ—безъ всякихъ умышленныхъ прикрасъ и лирическихъ акцентовъ—впервые были выбраны романистомъ какъ бы для того, чтобы не мѣшать ничѣмъ ясности и силѣ впечатлѣнія.

Во всѣхъ трехъ главныхъ картинахъ, изъ которыхъ состоитъ фабула этого романа, забота о вѣрности наблюденія и смѣлость душевнаго анализа выступаютъ съ одинаковой напряженностью таланта и выдержанностью писательской манеры: и маленькій городокъ со всѣми своими дрязгами, интригами, соперничествомъ мѣстныхъ тузовъ, съ умѣлой и живой характеристикой отдѣльныхъ лицъ, въ родѣ стараго священника или хитраго крестьянина—отца Жюльена Сорель; и семинарія въ Безансонѣ съ тяжелымъ нравственнымъ воздухомъ клерикальной дисциплины; и наконецъ, въ Парижѣ, отель маркиза де ля Моль, гдѣ герой достигаетъ поворотнаго пункта своей карьеры.

До Стендаля романисты всѣ—болѣе или менѣе—прихорашивали своихъ героевъ. Тутъ же мы, съ первыхъ шаговъ, имѣемъ безпощаднѣйшій анализъ, при которомъ немыслимо умышленно - сочувственное отношеніе самого автора. Какъ мы сказали выше—авторскій субъективизмъ сказывается только въ томъ, что Стендаль надѣлилъ Сореля честолюбіемъ наполеоновскаго пошиба, которое для самого Стендаля было, быть можетъ, предметомъ тайныхъ желаній. Но эпоха героическихъ войнъ корсиканца прошла, и въ романѣ Стендаля мы видимъ, какъ честолюбіе героя обращается въ

другую сторону: онъ пользуется преобладаніемъ клерикальной партіи и проходитъ черезъ черный цвѣтъ къ красному, точно такъ же, какъ и самъ авторъ никогда не переставалъ быть либерально мыслящимъ, въ религіозномъ отношеніи совершенно свободнымъ, только по необходимости подчиняющимся тогдашнему режиму, состоя на службѣ французскаго правительства. Въ этомъ романѣ впервые герой, оставаясь предметомъ авторскаго интереса, такъ жестоко относится къ своимъ ближнимъ, дѣлая изъ нихъ всегда и вездѣ орудія своего честолюбія. Обѣ его любовныя интриги продѣланы безъ всякой страсти, а только съ большой настойчивостью и разсудочнымъ разсчетомъ. Катастрофа, заканчивающая романъ, когда Жюльенъ Сорель мститъ первой изъ своихъ любовницъ за то, что она на него донесла и убиваетъ ее въ церкви, а потомъ идетъ на гильотину—казалась нѣкоторымъ критикамъ Стендаля неподходящей ко всему тону романа и къ характеристикѣ главныхъ лицъ. Но авторъ такъ смотрѣлъ на героическій элементъ въ натурѣ человѣка. Для него выдающіеся люди всегда способны дѣлать безумія, даже ни съ того, ни съ сего. И въ лицѣ Жюльена Сореля мы находимъ въ этомъ произведеніи, которое обозначаетъ собою новый фазисъ въ развитіи романа, удачное сліяніе личныхъ настроеній и симпатій автора съ созданіемъ лица, имѣющаго свою собственную судьбу и физіономію. И этотъ герой—сынъ эпохи, которая началась на рубежѣ двухъ столѣтій; и онъ—по-своему—меньшой братъ героевъ Шатобріана и Байрона.

Способность къ художественной объективности проявилась въ авторѣ и въ двухъ типахъ женщинъ, сдѣлавшихся жертвами честолюбиваго хищничества Жюльена Сореля: типѣ молодой дѣвушки въ аристократическомъ домѣ, мечтательной, полной предразсудковъ и въ то же время готовой на всякаго рода романти-

ческія похожденія, и первой возлюбленной Жюльена Сореля—г-жи Реналь—кроткой и меланхолической, вѣрующей, съ ясной душой, до тѣхъ поръ, пока она не встрѣтилась, въ лицѣ Сореля, съ роковой страстью и не прошла чрезъ самые жгучіе укоры совѣсти, чрезъ муку религіозныхъ застращиваній.

Мы уже знаемъ, что романъ Стендаля не имѣлъ успѣха при своемъ появленіи. Никто его не счелъ литературнымъ событіемъ и обыкновенная публика, падкая до романической беллетристики, осталась къ нему равнодушной—та самая, которую въ тѣ же годы стали уже привлекать романы Бальзака.

Произведенія Стендаля (хотя второй его значительный романъ «La chartreuse de Parme» и появился уже къ 40-мъ годамъ), нельзя сравнивать по времени съ продуктами творческой работы Бальзака. Какъ дальнѣйшій ходъ развитія реально-художественной беллетристики, они все-таки должны быть поставлены раньше, хотя, съ извѣстной точки зрѣнія, такой романъ, какъ «Le rouge et le noir», можетъ представлять собою и дальнѣйшій шагъ впередъ по большей выдержанности стиля и трезвости въ описаніяхъ и характеристикахъ. Но творчество Стендаля было гораздо ограниченнѣе въ своихъ замыслахъ; онъ не могъ или не хотѣлъ захватывать современную ему жизнь разностороннѣе и съ большей художнической симпатіей. Онъ самъ для этого былъ слишкомъ человѣкомъ своей эпохи. Ему трудно было отрѣшиться отъ множества личныхъ настроеній, привычекъ, вкусовъ, слабостей, среди которыхъ женолюбіе и сентиментальная чувственность играли главную роль.

А его вліяніе, какъ писателя и человѣка, сказавшееся на беллетристическихъ произведеніяхъ его младшаго сверстника и поклонника—Проспера Мериме—проявилось скорѣе въ отрицательныхъ, чѣмъ въ положительныхъ сторонахъ авторства.

До сихъ поръ во французской критикѣ новеллы Мериме́, которыя мы причисляемъ также къ области романа—считаются въ своемъ родѣ шедёврами. За всю первую половину вѣка, и вплоть до конца 60-хъ годовъ, репутація Мериме́, какъ высокаго художника, одинаково сильнаго и въ анализѣ, и въ изобразительномъ мастерствѣ—держалась на одной и той же высотѣ. Если же присмотрѣться попристальнѣе къ творческимъ и артистическимъ достоинствамъ новеллъ Мериме́, то окажется, что въ нихъ основной тонъ, манера письма, стилистическій пошибъ, усвоенный авторомъ—сложились подъ прямымъ вліяніемъ Стендаля и отвѣчали писательской натурѣ Мериме́, очень небогатой красочнымъ темпераментомъ. Характеръ изображенія отдѣльныхъ лицъ, бытовой обстановки, страсти и сильныхъ сценъ достигаетъ условной оригинальности путемъ постояннаго контраста между суховатостью пошиба разсказа и подъемомъ психическихъ мотивовъ, вмѣстѣ съ быстротой драматическаго дѣйствія. Новеллы Мериме́.

Въ самомъ крупномъ по размѣрамъ произведеніи Мериме́, всесвѣтно извѣстной новеллѣ «Карменъ»—мы находимъ несомнѣнный отголосокъ вліянія романтизма, въ видѣ вкуса къ разнымъ экзотическимъ лицамъ и сюжетамъ, которые Байронъ пустилъ въ свое время въ ходъ съ такимъ громкимъ успѣхомъ. Но этотъ экзотизмъ, бывшій для Мериме́ источникомъ замысловъ, въ большинствѣ его новеллъ облекался въ пріемы прямо противоположные романтическимъ.

Теперь, когда насъ отдѣляетъ отъ эпохи 30-хъ и 40-хъ годовъ болѣе чѣмъ полвѣка—позволительно спросить: дѣйствительно ли новеллы Мериме́, если на нихъ посмотрѣть, какъ на сокращенные романы—представляютъ собою такіе безусловно совершенные образцы? По психическому анализу Стендаль стоитъ

уже никакъ не ниже, не говоря обо всемъ томъ, что̀ субъективно психическій романъ внесъ съ собою къ 30-мъ годамъ.

По мастерскому изображенію народнаго быта въ южныхъ странахъ «Обрученные» Манцони несравненно богаче содержаніемъ, ярче и теплѣе по колориту, проявляютъ болѣе интенсивную творческую способность. И даже въ смыслѣ трезвой объективности, т.-е. отсутствія какихъ бы то ни было авторскихъ вторженій въ самый разсказъ, въ его конструкцію, крупнѣйшая по содержанію и размѣрамъ новелла Мериме́ «Карменъ» далеко не можетъ служить образцомъ. Въ авторѣ слишкомъ была сильна слабость къ экзотической этнографіи и онъ во многихъ мѣстахъ прерываетъ свой разсказъ сообщеніемъ всякаго рода этнографическихъ подробностей, щеголяя своей эрудиціей и детальной наблюдательностью досужаго туриста. Въ этомъ сказывается уже несомнѣнное дилетантство, и значительное отсутствіе того художническаго чувства мѣры, безъ котораго не можетъ быть создано ни одно гармоническое объективное произведеніе.

Точно такъ же и въ другихъ прославленныхъ его новеллахъ, которыя появлялись въ теченіе двадцати лѣтъ въ двухъ журналахъ—«Revue de Paris» и «Revue des deux Mondes», начиная съ «Взятія редута», продолжая разсказомъ «Le vase étrusque» и кончая такими вещами, какъ «Матео Фальконе» и «Коломба»—всѣ, онѣ, не исключая и знаменитой «Double méprise»—этого опыта нравственной патологіи—берутъ больше точностью наблюденія, писательскимъ умомъ и искусствомъ повѣствовательнаго сосредоточенія, чѣмъ полетомъ художественнаго воображенія, образностью и красотой языка. И въ самомъ освѣщеніи героевъ и героинь мы видимъ многое такое, что̀ не отвѣчаетъ идеалу художественной правды—и прежде всего въ лицѣ Карменъ—

удачномъ по своей характеристикѣ и въ то же самое время выдающемъ автора въ его слишкомъ большой слабости ко всякаго рода порочному экзотизму,—къ бандитамъ, контрабандистамъ и цыганамъ.

Удержалось также ходячее мнѣніе, что новеллы Меримé долго не устарѣютъ именно своимъ стилемъ. Дѣйствительно, языкъ его ясный, легкій, точный, мѣстами сильный; забота объ отдѣлкѣ чувствуется вездѣ. Въ авторѣ «Карменъ» художественная беллетристика XIX-го вѣка нашла одного изъ первыхъ убѣжденныхъ враговъ громкихъ фразъ, слащавости, аффектаціи, отъ которыхъ не ушли ни Викторъ Гюго, ни Жоржъ Зандъ ни Бальзакъ. Но трезвая и классическая корректность стиля Меримé есть также проявленіе его индивидуальныхъ свойствъ или, по крайней мѣрѣ, той умственной и нравственной складки, которую онъ постоянно желалъ себѣ придавать, вырабатывая изъ себя типъ скептика и сухого наблюдателя жизни. Это тѣмъ замѣчательнѣе, что онъ вышелъ изъ нѣдръ тогдашняго романтизма. И въ концѣ анализа надо признать, что самыя выдающіяся произведенія Меримé были только частичными элементами того движенія, какое доработалось до болѣе крупнаго и яркаго творчества у Бальзака и Флобера.

Западно-европейскій романъ въ произведеніяхъ Бальзака сдѣлался, по всеобщему признанію, реалистичнымъ. Но этотъ терминъ, какъ и терминъ «романтизмъ», до сихъ поръ можетъ подавать поводъ къ недоразумѣніямъ и даже противорѣчіямъ. Онъ и слишкомъ общъ, и недостаточно конкретенъ. Человѣческая Комедія Бальзака.

Въ эволюціи каждаго отдѣльнаго рода или вида изящной литературы, какъ и въ природѣ, нѣтъ рѣзкихъ скачковъ. Такъ же точно и романы, въ которыхъ художественное творчество дѣлалось жизненнѣе, выше и

значительнѣе по концепціи, болѣе захватывало дѣйствительность и доработалось до новыхъ пріемовъ мастерства, на рубежѣ первой и второй трети XIX-го вѣка—въ извѣстной степени были и отголосками той эпохи, какая обыкновенно называется романтизмомъ, хотя въ нихъ реализмъ и сталъ все чаще и больше заявлять себя.

Для задачи всей нашей книги, на первомъ планѣ, стоятъ самыя произведенія, и только посредственно, въ связи съ ними—ихъ авторы. Въ главѣ, гдѣ разбиралась личность и судьба писателей въ ихъ вліяніи на творческую дѣятельность, мы высказали свой взглядъ и охарактеризовали въ крупныхъ чертахъ то, что̀ нужно было для оцѣнки этого взаимодѣйствія. И къ тому, что̀ мы говорили въ той главѣ о создателѣ «Человѣческой комедіи»—мы прибавимъ здѣсь еще нѣсколько соображеній, необходимыхъ по тому крупному мѣсту, какое Бальзакъ занимаетъ въ эволюціи западно-европейскаго романа, во вторую треть вѣка.

Мы указывали также (въ главѣ о междулитературныхъ вліяніяхъ), что вопросъ воздѣйствія одного писателя на другого, подражаній и перенесеній типовъ и пріемовъ нуждается въ коренномъ измѣненіи руководящихъ идей. И Бальзака—даже во французской критикѣ — считаютъ, какъ крупнѣйшаго дѣятеля въ области реальнаго романа, продолжателемъ дѣла Стендаля. Но творца «Человѣческой комедіи» никакъ нельзя, въ этомъ смыслѣ, приравнять къ Мериме, о которомъ мы сейчасъ говорили. Прямого подражанія Стендалю ни въ основномъ складѣ писательства, ни въ пріемахъ нельзя никакъ усмотрѣть у него. Во взглядахъ на жизнь, въ своемъ интимномъ credo Стендаль и Бальзакъ имѣютъ, правда, то общее, что оба они выше всего ставили силу и могущество человѣческой личности, въ чемъ бы онѣ ни проявляли себя. Но это сход-

ство не исчерпываетъ нисколько той сложной психіи, какую мы видимъ въ Бальзакѣ. Идеи, взгляды, симпатіи, упованія всякаго крупнаго таланта, который поставилъ новую вѣху въ исторіи развитія извѣстнаго рода литературы, надо брать въ соображеніе. Но для творца «Человѣческой комедіи» эти особенности его психіи, его натуры и личныхъ аппетитовъ, въ общемъ гораздо болѣе отвлекали его отъ высшихъ задачъ изящнаго творчества, чѣмъ помогали ему. Никто не станетъ спорить и съ тѣмъ, что Бальзакъ къ 30 годамъ (когда стали появляться его романы и повѣсти, въ которыхъ изъ простого литературнаго промышленника онъ превратился въ крупнаго и своеобразнаго писателя) да и позднѣе,—быть можетъ, всю свою жизнь—не могъ освободиться отъ того налета романтическихъ настроеній, какой былъ ему общъ съ людьми его поколѣнія. И въ постройкѣ своихъ произведеній, въ склонности къ абстракціи и къ идеализаціи (въ смыслѣ сгущенія красокъ и преувеличенія) онъ совсѣмъ не реалистъ въ болѣе новомъ, лучшемъ, художественно-уравновѣшенномъ смыслѣ.

Если идти дальше, то можно доказывать, не впадая въ парадоксъ, что въ типахъ и конкретныхъ лицахъ Бальзака вы чувствуете и пріемъ классическихъ писателей XVII вѣка, т.-е. сведеніе цѣлой психіи даннаго лица къ какой-нибудь преобладающей страсти, которая доводится даже до степени патологической, до маніи.

Вотъ почему послѣ его смерти, къ 60-мъ годамъ, и въ той школѣ, которая потомъ будетъ называться натуралистической, и въ кружкахъ прозаиковъ и стихотворцевъ, сдѣлавшихся потомъ идолами новѣйшихъ символистовъ и декадентовъ, были критики Бальзака, напр., Бодлэръ, которые искренно изумлялись тому, какъ слава создателя «Человѣческой комедіи» связана съ прекло-

неніемъ его геніальной наблюдательности. И Бодлэръ понималъ его, какъ своего рода патологическій организмъ, находившійся постоянно въ состояніи галлюцинаціи, которая подсказывала ему замыслы необычайныхъ, неестественныхъ созданій и неправдоподобныхъ происшествій.

Нельзя отрицать и того, что въ огромномъ достояніи, оставленномъ Бальзакомъ европейскому роману, постоянно чувствуется сильный вкусъ къ романтическому вымыслу, къ запутаннымъ и мало правдоподобнымъ фабуламъ, такъ что, по этой части, нѣкоторыя вещи Бальзака не уступаютъ измышленіямъ Евгенія Сю или Фредерика Сулье.

И, кромѣ того, въ Бальзакѣ жила постоянно неудержимая склонность къ чудесному, сверхъестественному, интересъ ко всякаго рода таинственности въ явленіяхъ природы, къ тому, что нынче называется эзотеризмомъ. Онъ былъ сильно расположенъ вѣрить всѣмъ чудесамъ Каліостро, носился и съ мистицизмомъ Сведенборга, и съ полушарлатанскими опытами Месмера. Никогда его умъ не былъ свободенъ отъ разнаго рода суевѣрій и химеръ. А личныя обстоятельства жизни, какъ мы это уже знаемъ, его денежные тиски заставляли его впадать въ разныя самообольщенія, строить воздушные замки, мечтать о фантастическихъ аферахъ. И его фантазія часто не знала себѣ удержу и дѣлала его какъ бы спящимъ на яву.

Можно согласиться и съ тѣмъ, что реализмъ въ творчествѣ Бальзака сводится главнымъ образомъ къ изображенію антипатичныхъ и тривіальныхъ сторонъ жизни. Критики, которые любятъ выступать съ прокурорскими обличеніями противъ самихъ авторовъ и обсуждать художественныя достоинства произведеній по извѣстнымъ моральнымъ оселкамъ — до сихъ поръ этого мнѣнія. Правда, онъ самъ говорилъ въ одномъ

письмѣ къ Жоржъ Зандъ: «Вульгарныя существа интересуютъ меня больше всего. Я ихъ увеличиваю, идеализирую въ противоположномъ смыслѣ: въ ихъ безобразіи и въ ихъ глупости».

Мы не желаемъ вовсе отрицать того, что натура Бальзака была склонна ко всякаго рода преувеличеніямъ; но необыкновенно рьяный писательскій темпераментъ, направленный на всевозможныя стороны жизни, на анализъ и синтезъ человѣческихъ страстей, пороковъ, аппетитовъ—даже и съ одностороннимъ направленіемъ, въ сторону порочности и зла — все-таки же далъ творчеству Бальзака небывалое до того разнообразіе и богатство воспроизведеній жизни, и взятыхъ въ цѣломъ, какъ совокупность нравовъ и возведенныхъ въ типъ, и разбросанныхъ, въ видѣ безчисленныхъ разновидностей человѣческой психіи.

Сторонники моральнаго направленія въ беллетристикѣ—какъ и во всѣхъ другихъ областяхъ искусства—будутъ напирать, конечно, на то, что реализмъ романовъ Бальзака проявляетъ, прежде всего, его матеріалистическое міровоззрѣніе, которое могло уживаться и съ его полетами въ надчувственную сферу, съ его дилетантствомъ по части тайныхъ наукъ.— Правда, безпощадное обнаруженіе человѣческихъ инстинктовъ—жадности, властолюбія, всякаго рода душевной пошлости—сдѣлалось въ творчествѣ Бальзака преобладающей нотой. Если авторъ, наклонный къ усиленію этой ноты, станетъ смотрѣть на жизнь, какъ на свалку аппетитовъ и грубыхъ страстей—онъ отъ этого только не превратится въ художественнаго реалиста. Строгое, цѣльное, уравновѣшенное міропониманіе трудно видѣть въ творцѣ «Человѣческой комедіи», и — какъ мы сказали выше—у Бальзака есть общее съ Стендалемъ въ его культѣ силы. У одного—предметомъ этого поклоненія Наполеонъ I; у другого — цѣлый рядъ ге-

роевъ, не знающихъ ничего, кромѣ достиженія своихъ, большею частью, хищныхъ цѣлей—будутъ ли они большіе господа или каторжники.

Критики-моралисты указываютъ на то, что, въ огромной коллекціи характеровъ и лицъ Бальзака почти совсѣмъ нѣтъ представителей нравственнаго добра, и если вводятся честные люди, то какъ бы безсознательно честные. Изъ этого дѣлается выводъ, что Бальзакъ не вѣрилъ въ нравственную свободу и превращалъ человѣка въ невмѣняемаго индивида, живущаго подъ напоромъ разныхъ слѣпыхъ силъ. Это какъ разъ тотъ упрекъ, какой впослѣдствіи будутъ дѣлать натуралистамъ послѣдней трети вѣка.

Оспаривать такое мнѣніе мы здѣсь не станемъ. Односторонность того, что̀ позволяется назвать міропониманіемъ Бальзака, можетъ быть, очевидна; но не она сдѣлала его творчество тѣмъ, что̀ оно представляетъ собою въ эволюціи романа. Она ему повредила въ дѣлѣ болѣе гармоническаго изображенія жизни; а въ натурѣ своей онъ не находилъ откликовъ на то, что́ составляетъ болѣе положительное содержаніе дѣйствительности. Отрицательное отношеніе къ людямъ; но съ меньшимъ культомъ хищнической силы, мы найдемъ и у того писателя, который довелъ французскій романъ до его высшаго предѣла на рубежѣ послѣдней трети вѣка — у Флобера. Гораздо важнѣе спокойное и безстрастное опредѣленіе всего того, что̀ въ творчествѣ Бальзака явилось новаго, смѣлаго, содержательнаго, яркаго и сильнаго въ воспроизведеніи всевозможныхъ сторонъ жизни общества въ той странѣ, гдѣ онъ родился и воспитывался.

Во всемъ томъ, что онъ написалъ замѣчательнаго, есть, безъ сомнѣнія, очень большое соотвѣтствіе съ тѣмъ, чѣмъ онъ самъ былъ, какъ личность. Въ немъ чувствовалась сила, не получившая тонкой отдѣлки;

онъ отличался недостаткомъ такта и умѣнья держать себя, былъ часто вульгаренъ и почти всегда шуменъ, съ безцеремонными манерами, говорилъ съ обиліемъ жестовъ, любилъ скабрезные анекдоты и циническія слова, исполненъ былъ необычайнаго славолюбія и почти маніи литературнаго величія, во всемъ проявлялъ свою чувственную и шумно экспансивную натуру, не лишенную однако добродушія; въ разговорахъ и спорахъ обо всемъ судилъ рѣзко, по-просту говоря, какъ самоувѣренный умникъ.

Но если всѣ эти черты сквозятъ и въ его писательствѣ, то — повторяемъ еще разъ — тутъ вліяніе личности автора представляетъ собою отрицательную величину и можно утверждать, съ фактами въ рукахъ, что, несмотря на всѣ эти личныя свойства, творческая способность Бальзака и его неизмѣнная вѣрность извѣстнымъ реально - художественнымъ принципамъ позволили ему все-таки отдаться грандіозной и въ общемъ созидающей дѣятельности.

И когда Тэнъ, въ своей знаменитой статьѣ о Бальзакѣ, впервые заговорилъ о немъ, какъ критикъ-реалистъ, онъ долженъ былъ, прежде всего, составить инвентарь «Человѣческой комедіи» и показалъ — до какой степени въ произведеніяхъ Бальзака человѣческое творчество стало соперничать съ самой жизнью. Тэну принадлежитъ знаменитая фраза, что Бальзакъ, послѣ Шекспира, доставилъ самое большое собраніе документовъ по человѣческой природѣ.

Но это еще далеко не все. При всѣхъ замашкахъ романтическаго преувеличенія и склонности ко всякаго рода дилетантству, по части чудеснаго и мистическаго, при хвастовствѣ своимъ отсталымъ и весьма узкимъ консерватизмомъ и легитимизмомъ — создатель «Человѣческой комедіи» не переставалъ, до самой своей смерти, быть самостоятельнымъ творцомъ влюб-

леннымъ въ жизнь, какъ въ объектъ художественнаго воспроизведенія.

Онъ дѣйствительно съ ней соперничалъ и не дѣлалъ никогда, ни въ одномъ своемъ крупномъ произведеніи, литературное творчество только орудіемъ и служебнымъ органомъ разныхъ поучительныхъ, тенденціозныхъ мотивовъ. Поэтому, обличенія, раздающіяся, по его адресу, до сихъ поръ, и въ серьезной французской критикѣ—съ точки зрѣнія эволюціи романа не имѣютъ художественно-критической цѣны.

Самъ онъ могъ смотрѣть на добродѣтель, какъ на глупость, а на бракъ—какъ на аферу и сводить любовь къ вожделѣнію—это все пункты прокурорскаго обвинительнаго акта. Тамъ, гдѣ въ его романахъ есть фальшь и преувеличеніе — ихъ надо отмѣтить; но ни въ какомъ случаѣ не дѣлать его отвѣтственнымъ за то, что онъ изображалъ несимпатичныя стороны интимной и общественной жизни своихъ современниковъ. Даже если ограничить его истинную творческую компетентность изображеніемъ міра матеріальныхъ интересовъ и всякаго рода хищническихъ поползновеній, словомъ, болѣе низменныхъ чувствъ человѣческой природы, то и тогда за его творчествомъ останется заслуга почти небывалаго воспроизведенія, по жизненности чертъ и красокъ, по силѣ таланта. И тутъ натура автора, склонная ко всякаго рода излишествамъ, лишенная часто чувства мѣры и художническаго такта — повредила тѣмъ пріемамъ, какіе въ его романахъ такъ расширили правду и жизненность описательнаго изображенія. Въ своихъ описаніяхъ и характеристикахъ онъ очень часто перепускаетъ мѣру; но зато онъ же поднялъ требованія отъ всякаго реальнаго воспроизведенія жизни. Послѣ пріемовъ, какіе были пущены въ ходъ въ лучшихъ произведеніяхъ его — нельзя уже было ограничиваться ничѣмъ приблизительнымъ.

Правда, одновременно съ нимъ, и даже раньше появленія его крупнѣйшихъ вещей, описательный элементъ сталъ входить въ литературную моду у Теофиля Готье и другихъ, но тамъ это отзывалось болѣе дилетантствомъ. Красочные эффекты, подробнѣйшія картины природы и быта оставались сами по себѣ, не составляли жизненной принадлежности такихъ замысловъ, которые дѣйствительно соперничали съ творческими силами природы. Въ «Человѣческой комедіи» Бальзака, кромѣ постоянной заботы автора о настоящихъ жизненныхъ документахъ, сказывается и творческая даровитость въ томъ, какъ живыя существа являются продуктами всего окружающаго, какое соотвѣтствіе возможно между средой и отдѣльными индивидами. И тутъ дѣйствовалъ не одинъ талантъ, а также и художническій принципъ, что̀ для насъ чрезвычайно важно, если мы желаемъ отмѣчать истинные успѣхи литературнаго воспроизведенія на протяженіи извѣстнаго періода. Только при такой чисто художнической заботѣ о всевозможныхъ подробностяхъ дѣйствительной жизни, о томъ, что́ называется couleur locale—вплоть до собственныхъ именъ и разныхъ другихъ мелочей—и могъ художественно-реальный романъ произвести такія завоеванія въ дѣйствительной жизни, такъ претворять ее въ предметы эстетическаго творчества. И самыя неодушевленныя вещи—улица, городъ, комната, мебель, туалетъ, тысячи житейскихъ деталей—вступили съ тѣхъ поръ въ лабораторію художественнаго изображенія.

То же—или еще въ высшей степени—видимъ мы и въ созданіи людей. И здѣсь высшій моментъ въ развитіи романа заключается не въ нагроможденіи только отдѣльныхъ чертъ при характеристикахъ лицъ, а въ созидательной синтетической способности, которая сдѣлала, въ дальнѣйшемъ развитіи художе-

ственнаго романа, уже невозможными прежніе пріемы, оставила позади себя прежнія попытки созданія лицъ и характеровъ, подняла требовательность читателей до такого уровня, при которомъ немыслимъ уже былъ возвратъ къ тому, чѣмъ довольствовалось даже и избранное меньшинство. Не фотографичность въ тѣсномъ смыслѣ принесъ съ собою такой романъ, а напротивъ, новую полосу творческаго созиданія, при чемъ Бальзаку скорѣе вредила его склонность къ слишкомъ большому синтезу, къ увлеченію одной какой-либо страстью въ своемъ героѣ. Но даже и въ этихъ не гармоническихъ созданіяхъ самая страсть является уже съ такимъ анализомъ, съ такимъ богатствомъ различныхъ ея элементовъ, которые и въ геніальной творческой натурѣ возможны только при вѣрности художническому принципу. Это не типы мольеровскаго пошиба, гдѣ дѣйствительно абстракція или, лучше сказать, отпрепаровка главной страсти доведена до рѣзкой прямолинейности. Въ романѣ, какимъ сдѣлалъ его Бальзакъ, каждое крупное человѣческое лицо, достигающее часто значенія типа, поставлено непремѣнно въ особенныя обстоятельства, точнѣе выражаясь — дифференцировано, связано съ окружающей средой, со всѣмъ своимъ прошлымъ, вплоть до натуры и жизни предъидущаго поколѣнія.

Въ этомъ почти научномъ детерминизмѣ сказалась впервые необходимая связь между изящнымъ творчествомъ и пріобрѣтеніями положительнаго знанія. Бальзакъ могъ считать себя спиритуалистомъ, увлекаться Сведенборгомъ, но онъ въ области романа поступалъ такъ, какъ работали и писали естествоиспытатели и научные психологи. Поэтому лица «Человѣческой комедіи» и живутъ такой сложной и полной жизнью, такъ удалились отъ всѣхъ прежнихъ условныхъ символовъ. Мы знаемъ ихъ съ полнѣйшей отчет-

ливостью и они пріобрѣтаютъ въ нашемъ воображеніи неизгладимыя краски и выпуклые рельефы, такъ что мы можемъ считать ихъ такими же реальными людьми, какими считалъ ихъ и Бальзакъ, когда впадалъ въ свои писательскія мечтанія.

И здѣсь умѣстно поставить вопросъ: почему этотъ атлетъ новаго романа назвалъ всю совокупность своихъ произведеній «Человѣческой комедіей»?

Въ этомъ заглавіи, обличающимъ, конечно, его безпощадный взглядъ на свалку аппетитовъ, честолюбія и страстей, сказалась главная характеристика его творческаго дѣла. При всемъ богатствѣ и разнообразіи отдѣльныхъ лицъ и цѣлыхъ типовъ, съ творчествомъ Бальзака укрѣпился тотъ родъ романа, который шелъ отъ второй половины XVIII-го столѣтія, отъ англійскихъ реалистовъ, но не былъ до него такъ свободенъ отъ морализующихъ и сатирическихъ намѣреній и замысловъ. Онъ жилъ и умеръ съ задачей самаго широкаго изображенія всего современнаго общества. Это уже не прежнія экскурсіи въ извѣстный мірокъ или въ отдѣльный классъ. Это осуществленіе, хотя далеко не полное и совершенное въ художественномъ смыслѣ, настоящаго сліянія дѣйствительной жизни и изящнаго творчества. И если далеко не вездѣ создатель «Человѣческой комедіи» является вполнѣ трезвымъ наблюдателемъ, если онъ даетъ слишкомъ сильный ходъ своей фантазіи и впадаетъ—умышленно или нѣтъ—въ преувеличенія всякаго рода, то это опять-таки личные дефекты, тотъ шлакъ, который неизбѣжно выходитъ изъ горнила собирательной работы цѣлаго столѣтія. И въ романахъ Бальзака мы находимъ фигуры выше роста человѣческаго, со страстями и побужденіями, какъ бы возведенными въ квадратъ и въ кубъ—все равно, какъ въ фрескахъ и скульптурахъ Микель-Анджело. На

нихъ можно даже посмотрѣть, какъ на символическія созданія; но это только исключенія, а въ обширной рамкѣ его собирательной картины цѣлаго общества извѣстной эпохи все остальное держится за почву. И никогда совокупность писательской работы одного человѣка не была такъ связана единствомъ происхожденія, содержанія, колорита и пріемовъ, какое мы видимъ между отдѣльными большими и малыми вещами Бальзака—романами, повѣстями и разсказами. И даже тѣ критики, кто до сихъ поръ любитъ останавливаться на всѣхъ дефектахъ Бальзака, находятъ, что средніе и мелкіе персонажи его полны реальныхъ чертъ и, быть можетъ, болѣе правдивы въ новѣйшемъ смыслѣ, чѣмъ такія крупнѣйшія фигуры, достигающія размѣровъ и значенія типовъ, какъ Горіо и Гранде.

Кто относился и относится къ Бальзаку безъ предвзятыхъ идей и того умышленнаго равнодушія, о какомъ И. С. Тургеневъ оповѣстилъ русскую публику, незадолго до своей кончины—тотъ, конечно, долженъ сознаться, что въ лучшихъ своихъ созданіяхъ онъ достигаетъ высоты того творчества, какое мы видимъ въ природѣ и въ дѣйствительной и реальной жизни, изображая любую общественную среду и проводя свои лица, характеры и типы сквозь всевозможныя компликаціи, вызываемыя ихъ индивидуальной и собирательной психіей.

Романъ, въ лицѣ творца «Человѣческой комедіи», впервые съ такой полнотой и разнообразіемъ вобралъ въ себя и частную, и общественно-политическую жизнь: и столичный бытъ, и бытъ провинціальный, вмѣстѣ съ деревенскими нравами, аристократію, высшій финансовый міръ, торгово-промышленный, администрацію, армію, судебное вѣдомство, прессу и театръ, крестьянъ и пролетаріевъ, неудачниковъ и отщепенцевъ всякаго рода, и даже бандитовъ, перевернувъ до самаго дна

все, что̀ только культура и цивилизація даннаго періода имѣли самаго яркаго и самаго низменнаго, и подонки, и средніе слои, которые изучены имъ были, какъ никѣмъ до второй трети XIX-го вѣка. Про такую литературную работу дѣйствительно можно было сказать, что она: «a fait concurrence à l'état civil».

Критика, въ наши дни, т.-е. на рубежѣ двухъ столѣтій, и во Франціи, и въ другихъ передовыхъ странахъ, разбирая огромный писательскій багажъ, оставленный Бальзакомъ, почти единогласно того мнѣнія, что самая спорная сторона его произведеній—это его языкъ, ошибъ или стиль въ тѣсномъ смыслѣ. Тутъ всѣ личные недостатки натуры и умственнаго склада Бальзака отразились всего сильнѣе. Но при всѣхъ слабыхъ сторонахъ этого языка (неровнаго, часто напыщеннаго, черезчуръ пестраго, набитаго всякаго рода метафорами, сравненіями и обиліемъ длиннотъ, и въ описаніяхъ, и въ характеристикахъ)—это все-таки же, въ области романа, былъ новый языкъ, въ которомъ сказывалось постоянное желаніе автора придать ему самую законченную, совершенную форму. Эта забота была художнической по преимуществу. Если она рѣдко давала хорошіе результаты, то это вопросъ индивидуальный, вопросъ таланта, такта и чувства мѣры; но для насъ важно обогащеніе самаго языка, его пріемовъ, красочная палитра, которая, сравнительно съ прежней классической манерой или съ суховатымъ реализмомъ письма Стендаля и Мериме́, выходила болѣе жизненной, яркой, отвѣчающей тому, что̀ изображается и въ описательныхъ мѣстахъ, и въ фабулѣ, и въ характеристикахъ дѣйствующихъ лицъ, и въ изученіи нравовъ. Что Бальзакъ, наивно предаваясь и въ этомъ самомнѣнію, свойственному его темпераменту, считалъ себя совершеннѣйшимъ стилистомъ—это фактъ, интересный только для его біографіи. Извѣстно, что ему принадле-

житъ фраза: «Nous sommes trois à Paris, qui sachions notre langue: Hugo, Gauthier et moi». Она хвастлива, какъ все, что онъ говорилъ про себя, въ интимныхъ кружкахъ и въ письмахъ къ пріятелямъ. Но его языкъ дѣйствительно былъ очень французскимъ и дѣйствительно подъ его перомъ обогатился едва ли меньше, чѣмъ это сдѣлали произведенія въ стихахъ и прозѣ Виктора Гюго и Теофиля Готье, особенно если подъ его пошибомъ и стилемъ разумѣть не то, что въ его романахъ, повѣстяхъ и очеркахъ исходитъ отъ имени автора, то, что у насъ называется «столбцами», а языкъ дѣйствующихъ лицъ, жаргонъ, соотвѣтственный и отдѣльнымъ характерамъ, и бытовымъ и общественнымъ особенностямъ. При всѣхъ своихъ излишествахъ и провинностяхъ противъ изящнаго вкуса, языкъ произведеній Бальзака впервые въ области романа, и во Франціи, и внѣ ея, до такой степени сталъ отвѣчать уровню культурнаго развитія извѣстной эпохи. Ее и нельзя было болѣе вѣрно и ярко передать, какъ стилемъ въ такой степени пестрымъ, прянымъ, нервнымъ и вездѣ богатымъ самыми разнообразными индивидуальными и бытовыми чертами.

Теперь, не останавливаясь на всѣхъ общихъ и частныхъ недостаткахъ огромнаго собирательнаго романа, оставленнаго Бальзакомъ съ тѣхъ поръ, какъ онъ, (послѣ разныхъ попытокъ въ беллетристическомъ и компилятивномъ родѣ, сбросивъ съ себя псевдонимы M-r de Saint-Aubin и др.), къ 1830 г. сталъ выбрасывать на тогдашній литературный рынокъ одну книжку за другой—мы имѣемъ право сказать, что западно-европейскій романъ вступилъ въ фазу самаго обширнаго воспроизведенія дѣйствительности и—что особенно важно для насъ—съ намѣреніями художническими, а не тенденціозными. Жизнь, какова бы она ни была, люди въ самыхъ своихъ печальныхъ и даже отвратитель-

ныхъ свойствахъ, въ свалкѣ страстей и эгоистическихъ побужденій—все это сдѣлалось предметомъ литературнаго воспроизведенія, цѣлью, а не средствомъ.

Рубрики творчества Бальзака.

Въ теченіе болѣе, чѣмъ двадцати лѣтъ скоплялись крупныя и менѣе значительныя по размѣрамъ вещи Бальзака, и когда онъ умеръ—сорокъ томовъ беллетристики обнимали собою самый обширный инвентарь живой жизни, какой когда-либо создавало творчество одного человѣка. И въ этомъ огромномъ обслѣдованіи современныхъ нравовъ (другими словами, собирательной психіи цѣлаго ряда поколѣній) мы видимъ, что ни одна сфера общества не оставлена безъ вниманія. И тѣ рубрики, на которыя самъ авторъ, при жизни, раздѣлилъ свою «Человѣческую комедію», не представляютъ собою ничего произвольнаго. Всѣ свои законченныя произведенія—крупныя и менѣе обширныя—Бальзакъ обозначаетъ общимъ и весьма скромнымъ терминомъ «Сцены». Онъ раздѣлилъ ихъ, какъ извѣстно, на шесть группъ.

Въ сценахъ частной жизни стоятъ такія вещи, какъ «La maison du chat qui pelote», «Gobseck», «Modeste Mignon», «La femme de trente ans»; въ сценахъ провинціальной жизни: «Eugénie Grandet», «Ursule Mirouet», «L'illustre Gaudissard» и др.; въ сценахъ парижской жизни—его извѣстнѣйшія произведенія: «Le père Goriot», «Les illusions perdues», «La cousine Bette», «Le cousin Ponce»; въ сценахъ политической жизни: «Une ténébreuse affaire», «Le député d'Arsis».

Въ сценахъ военной жизни главное мѣсто занимаетъ его романъ «Les chouans», съ котораго началась его литературная репутація въ 1829 г. Первоначальное заглавіе романа было «Le dernier chouan ou la Bretagne en 1800». Въ сценахъ деревенской жизни выдаются «Le médecin de campagne», «Le curé de village» и романъ «Les paysans», въ свое время не оцѣненный ни

публикой, ни критикой—одно изъ самыхъ сильныхъ и драматическихъ произведеній Бальзака.

Затѣмъ идутъ двѣ рубрики «этюдовъ». Въ этюдахъ философскихъ мы находимъ «La peau de chagrin», «La recherche de l'Absolu», а въ этюдахъ аналитическихъ «La physiologie du mariage». Къ этому надо присоединить еще «Les contes drolatiques» (1832—1837 гг.), которыя стоятъ внѣ воспроизведенія современной жизни и представляютъ собою поддѣлку подъ разсказы во вкусѣ Рабле, интересную опять-таки для полной характеристики того—какъ языкъ Бальзака былъ богатъ и разнообразенъ въ самыхъ различныхъ родахъ.

Автору пришла уже, такъ сказать, заднимъ числомъ мысль: объединить совокупность своего писательскаго дѣла; но тутъ не было никакой натяжки, ничего произвольнаго и сшитаго бѣлыми нитками.

Реальный романъ, въ лицѣ этого могучаго творца, явился, прежде всего, выраженіемъ взгляда, по которому все человѣчество, такъ же какъ и все общество извѣстной страны въ данную эпоху, представляетъ собою какъ бы одно семейство, проникнутое главными чертами расы и вставленное въ матеріальныя и бытовыя условія. Поэтому и каждое изъ сколько-нибудь удачныхъ лицъ дано во всей полнотѣ его матеріальной и нравственной жизни. Какое лицо вы ни выберете на удачу—будетъ ли это отецъ Горіо, старый Гранде, денежные люди, въ родѣ Гобсека, барона Нюссингена или плутоватаго Фрезье, будетъ ли это полукомическій типъ, въ родѣ Годиссара или молодой честолюбецъ, въ родѣ Растиньяка, тщеславный журналистъ, какъ Lucien de Rubempré, цѣлая галлерея врачей въ столицѣ и провинціи, или герои исключительной страсти, въ родѣ барона Hulot, сдѣлавшагося прототипомъ всѣхъ эротиковъ позднѣйшей беллетристики, или разновидности свѣтскихъ женщинъ—себялюбивыхъ и легкомыслен-

ныхъ, или болѣе молодыхъ и способныхъ на великодушные порывы—все это живетъ сильной индивидуальной жизнью и вмѣстѣ съ тѣмъ связано глубокими корнями со средой, представляетъ собою живые элементы соціологическаго развитія. Въ этомъ громадномъ инвентарѣ нравовъ и характеровъ мы находимъ почти безчисленное количество всякаго рода мелкихъ людей и людишекъ, среди которыхъ пріобрѣли всемірную извѣстность кузенъ Понсъ, кузина Бетта, разные лавочники, привратники, содержательницы пансіоновъ, въ родѣ «Maman Vauquer»—и всѣ они связаны между собою общностью замысла, какого еще не было до той вѣхи романа, какую можно съ полнымъ правомъ назвать «бальзаковской».

На протяженіи какихъ-нибудь двадцати лѣтъ собирательный романъ, силой творческаго дарованія, нашедшаго могучій темпераментъ, сдѣлалъ тѣ завоеванія, какія мы видимъ въ цѣломъ рядѣ произведеній, въ которыхъ реальная эволюція романа продолжалась безостановочно.

Вѣрные нашей задачѣ, мы даже и такого писателя, какъ Бальзакъ, беремъ, главнымъ образомъ, не какъ индивидуальность, имѣвшую ту или иную силу таланта (вмѣстѣ съ разными недостатками темперамента, умственнаго развитія, воспитанія, вкуса и т. д.)—мы смотримъ и на него, какъ на продуктъ собирательной творческой психіи извѣстной генераціи. Для насъ важнѣе всего опредѣлить то, что̀ произошло въ эволюціи художественнаго романа, въ періодъ, когда онъ былъ выдающейся силой. Мы знаемъ и видимъ это также и на примѣрѣ Бальзака, что никакой, даже и геніальный, писатель не можетъ выпрыгнуть изъ своей эпохи, разорвать во всемъ связь съ идеями, стремленіями, вкусами и навыками своей генераціи.

Мы это уже видѣли, и характеризуя его личность, судьбу и писательскія особенности. И въ немъ сидѣлъ

еще романтикъ не по натурѣ, а по традиціи, въ силу невольнаго подчиненія извѣстнымъ мотивамъ и настроеніямъ. Казалось бы, какая пропасть отдѣляетъ реальное творчество бальзаковскаго романа отъ романтическихъ мотивовъ, пріемовъ и навыковъ Виктора Гюго и такъ называемой «молодой Франціи». А между тѣмъ онъ не могъ освободиться, напр., отъ склонности къ изображенію антитезъ, эффектныхъ противоположностей, на чемъ Викторъ Гюго и его послѣдователи въ особенности выѣзжали. У него психія отдѣльныхъ лицъ, довольно часто, держится за эту теорію антитезъ. Въ негодяѣ и бандитѣ онъ помѣщаетъ потребность въ самоотверженіи и героизмѣ, падшую женщину, торгующую собою, дѣлаетъ способной на страстное романтическое увлеченіе, добродѣтельнымъ женщинамъ даетъ ностальгію порока. Такъ же точно и въ постройкѣ произведеній, въ ихъ фабулѣ, занимательности и эффектности онъ отдаетъ дань тому, что̀ мы называемъ «сочинительствомъ», рѣдко пренебрегаетъ разсчетомъ и на внѣшнюю занимательность, усиливаетъ эффекты, впадаетъ часто въ преувеличенія и даетъ ходъ рьяности своего воображенія даже въ такихъ вещахъ, гдѣ рядомъ съ этимъ собрано множество реальныхъ фактовъ, вѣрныхъ физическихъ чертъ и детальнаго знанія жизни.

Что̀ принесъ съ собою романъ бальзаковскаго типа?

Къ чему же—спросимъ мы—сводится то, что̀ принесъ съ собою романъ къ началу 30-хъ годовъ, найдя въ Бальзакѣ яркаго выразителя и новыхъ запросовъ, и художественно-творческой способности?

Во-первыхъ, такое отношеніе къ дѣйствительной жизни, подлежащей наблюденію, въ которомъ было гораздо больше соотвѣтствія съ объективной научной правдой. Принципъ точнаго изслѣдованія сдѣлался, съ тѣхъ поръ, обязательнымъ для всякой литературной работы, претендующей на художественную

правду. Къ этому въ сущности и сводится слишкомъ растяжимый терминъ «реализмъ». Научное міропониманіе, трезвое и ясное отношеніе къ тому, что̀ представляетъ собою природа и общество человѣческое—сдѣлали возможнымъ сліяніе науки съ искусствомъ, но не такое, въ которомъ литературная форма есть только поводъ къ популяризаціи или къ сообщенію конкретныхъ сухихъ свѣдѣній. Знаніе, основанное на точномъ наблюденіи, явилось какъ почва, грунтъ, безъ котораго потребность въ прекрасномъ уже не могла быть удовлетворена у болѣе развитыхъ читателей. Въ творческой натурѣ создателя «Человѣческой комедіи» страстное исканіе правды прорывалось сквозь все, что́ въ его воспитаніи, идеяхъ, темпераментѣ, недостаткахъ могло этому препятствовать. Не нужно забывать, что къ 1830 году романтизмъ былъ еще въ полномъ ходу. Что́ представлялъ онъ собою въ первую треть вѣка? Торжество фантазіи и чувства, эмоціи, протестъ опять-таки во имя страсти, свободы, вплоть до самыхъ крайнихъ эксцессовъ. Этимъ и поддерживался тотъ субъективизмъ, которому нанесла ударъ художественно-реальная беллетристика у Стендаля и Бальзака.

Въ самыхъ выдающихся созданіяхъ предъидущей эпохи—въ «Ренэ» Шатобріана или въ «Оберманѣ» Сенанкура, или въ «Адольфѣ» Бенжамена Констана—художественный романъ маскировалъ дѣйствительность, придавалъ своимъ исключительнымъ субъективистамъ-героямъ значеніе обобщающихъ типовъ, чего въ дѣйствительности не было, слишкомъ съузилъ психію культурнаго человѣка западной Европы и вдавался въ абстракцію, въ отвлеченіе, убѣгая отъ болѣе опредѣленныхъ, яркихъ чертъ и единичнаго, и коллективнаго существованія.

И съ романомъ бальзаковскаго типа европеецъ, въ разныхъ слояхъ и сферахъ общества, былъ показанъ

какъ бы заново, предсталъ передъ глазами читателей, какъ совокупность весьма сложныхъ матеріальныхъ и психическихъ мотивовъ. И вся современная жизнь, отъ низшихъ до высшихъ слоевъ, отъ крестьянъ до аристократовъ—сдѣлалась предметомъ художническаго интереса по преимуществу. Жизнь отдѣльнаго человѣка и цѣлаго общества стала достойна эстетическаго изображенія сама по себѣ, а не только въ видѣ субъективныхъ чувствъ, протестовъ, идей, упованій исключительныхъ натуръ, поставленныхъ всегда на извѣстный пьедесталъ, съ неумѣреннымъ культомъ своего «я».

Романъ бальзаковскаго типа показалъ возможность и необходимость воспроизводить человѣка современной эпохи во всей его психо-физіологической и соціальной сложности, поясняя отдѣльные характеры и темпераментомъ, и привычками, и всѣми особенностями среды.

Затѣмъ, съ реальнымъ романомъ бальзаковскаго типа не одни только лица и характеры сдѣлались живыми и обработанными въ мельчайшихъ подробностяхъ, но и обстановка. И всѣ части этой обстановки надо было уже давать строго реальныя, не позволяя себѣ ничего писать de chic, не довольствуясь одной только фотографіей и перечисленіемъ предметовъ, а воспроизводя ихъ внутреннюю связь, соотвѣтствіе между людьми и матеріальными вещами, что̀ мы въ особенности находимъ, напр., въ знаменитомъ описаніи пансіона Вокѐръ, которымъ начинается не менѣе знаменитый романъ «Le père Goriot».

Однимъ изъ самыхъ цѣнныхъ пріобрѣтеній бальзаковскаго романа было и то, что въ «Человѣческой комедіи»—и въ самыхъ крупныхъ, и въ менѣе значительныхъ произведеніяхъ—явилось сліяніе наблюдательности съ чисто творческимъ почином и съ

любовью къ изящному, къ удовлетворенію коренной потребности развитого человѣка. Хотя нѣкоторые критики (въ томъ числѣ и Мельхіоръ де Вогюэ) и утверждаютъ, что Бальзакъ, по своей натурѣ, былъ индивидуалистъ съ самыми пылкими идеальными стремленіями—онъ ставилъ выше всего детальную вѣрность того, что онъ изображалъ. Но этотъ принципъ реализма жилъ въ немъ бокъ-о-бокъ съ творческимъ дарованіемъ, которое было такъ сильно и разнообразно, что послужило, какъ ни у одного изъ его сверстниковъ, торжеству высшаго достоянія, какое имѣетъ душа человѣческая, т.-е. признанію самостоятельности художественнаго творчества. Чтобы область красоты достигла своего высшаго развитія, надо, чтобы каждый художникъ въ своей сферѣ—въ томъ числѣ и романистъ—соперничалъ съ жизнью, какъ мы это видимъ у Бальзака, чтобы онъ не довольствовался копіями, какъ бы онѣ ни были поразительно вѣрны, а создавалъ самобытно, передѣлывая матеріалъ, доставляемый ему дѣйствительностью по своимъ замысламъ, въ своихъ цѣляхъ, и чтобы эти цѣли были всѣ сведены къ одному преобладающему принципу—принципу прекраснаго.

Художническій реализмъ, въ своемъ послѣднемъ словѣ и идеальномъ выполненіи, долженъ удовлетворять тремъ условіямъ. Надо, чтобы писатель-художникъ прекрасно все видѣлъ, сильно чувствовалъ и правильно и глубоко мыслилъ, обладая способностью всѣ свои воспріятія превращать въ самобытные образы. Надо, чтобы все это онъ провелъ черезъ свою интимную душевную природу, и, наконецъ, чтобы изъ реальныхъ подробностей жизни, схваченныхъ имъ, выдѣлялось нѣчто особенное, чтобы получалось впечатлѣніе, говорящее въ развитомъ читателѣ тому, что мы называемъ чувствомъ прекраснаго. Нельзя сказать, чтобы баль-

заковскій романъ, даже въ своихъ лучшихъ экземплярахъ, удовлетворялъ всѣмъ этимъ тремъ требованіямъ, но онъ сдѣлалъ такія пріобрѣтенія, которыя уже не позволяли идти назадъ, вдаваться въ разные виды субъективнаго произвола, ставить безсодержательный вымыселъ выше художественнаго воспроизведенія живой правды.

Права, какія душа развитого человѣка всегда имѣла и будетъ имѣть на самостоятельное творчество, закрѣплены въ романѣ бальзаковскаго типа навсегда. Поэтому, яркіе и сильные характеры и лица, созданные имъ, и могутъ конкурировать съ самой природой, даже и тогда, когда они задуманы по типу опредѣленной и преобладающей страсти, въ родѣ отца Гранде или барона Гюло. Въ этомъ смыслѣ на такія лица реальнаго романа можно посмотрѣть, какъ на развитіе замысловъ, болѣе прямолинейныхъ, идущихъ отъ мольеровскихъ героевъ и лицъ; но реализмъ такого рода созданій не утрачиваетъ своего значенія. Романистъ имѣетъ полнѣйшее право создавать на фонѣ современной жизни такіе образчики человѣческой психіи, въ которыхъ та или иная человѣческая страсть—положительная или отрицательная—возможна, какъ результатъ цѣлаго ряда психо-физіологическихъ и общественныхъ условій и взаимодѣйствій.

А поверхъ всѣхъ пріобрѣтеній, какія романъ бальзаковскаго типа сдѣлалъ во второй трети XIX-го вѣка, надо опять-таки поставить вѣрность художническому принципу, трактованіе жизни, какъ матеріала для творческой дѣятельности, свободной отъ давленія тенденціи, моральныхъ и другихъ задачъ.

Мы далеко не перечислили всего того, что̀ можно поставить на активъ реальному роману, утвержденному на прочной почвѣ творцомъ «Человѣческой комедіи», но и того, что̀ мы сказали, достаточно, чтобы

видѣть—какая вѣха была между 1830 и 1850 гг. поставлена въ эволюціи западно-европейской художественной беллетристики.

Бальзаковскій романъ (проявившій свои главные пріемы и черты уже ко второй половинѣ 30-хъ годовъ) сдѣлалъ невозможнымъ возвратъ къ прежнему субъективизму и къ отрѣшенности отъ жизни, ко всѣмъ произвольностямъ романтизма. Прямого вліянія на тѣ или иные таланты онъ могъ и не производить. Въ дѣлѣ эволюціи художественнаго творчества это не существенно. Мы здѣсь не будемъ заниматься детальнымъ разборомъ того, кто болѣе или менѣе поддержалъ реализмъ Бальзака. И чтобы не возвращаться уже больше къ этому—мы скажемъ, что въ произведеніяхъ нѣсколькихъ французскихъ беллетристовъ, считающихся его «наслѣдниками», реализмъ не пошелъ, ни въ смыслѣ изученія живой дѣйствительности, ни по своимъ чисто артистическимъ пріемамъ, настолько, чтобы это составляло новую вѣху. Преемники Бальзака.

Ни Поль де Кокъ, ни Анри Монье, создавшій забавный типъ Жозефа Прюдома, сдѣлавшійся нарицательнымъ именемъ, ни самый несомнѣнный послѣдователь Бальзака—Шарль де Бернаръ, у насъ до сихъ поръ очень мало извѣстный—не сказали своего крупнаго слова. Но изъ нихъ у Шарля де Бернара въ лучшихъ его произведеніяхъ, какъ «Un gentilhomme campagnard», «Un homme sérieux» и «Gerfaut» чувствуется вѣрность извѣстнымъ пріемамъ трезвой наблюдательности и—главное—такого же трезваго выполненія. Языкъ свободенъ отъ тѣхъ преувеличенныхъ авторскихъ вторженій, щегольства эрудиціей и тирадъ личнаго характера, отъ какихъ Бальзакъ не могъ избавиться до самаго конца своей писательской карьеры.

Традицію реализма, но уже размѣненнаго на мелкія

деньги, мы находимъ и въ романахъ позднѣйшаго послѣдователя Бальзака—Шанфлёри, которому собственно и принадлежитъ самый терминъ «реализмъ», хотя онъ и протестовалъ противъ причисленія его къ этому направленію. Въ своей наблюдательности, въ изображеніи мелкихъ парижскихъ нравовъ, смѣшныхъ сценъ, низменной богемы и будничнаго быта провинціальныхъ захолустій—эта правда замысловъ и письма не пошла дальше протоколизма, лишеннаго творческой глубины и высшаго артистическаго мастерства.

Но во весь двадцатипятилѣтній періодъ—отъ появленія первыхъ крупныхъ произведеній Бальзака до «Madame Bovary» Флобера—дѣло реальнаго творчества не ограничивалось одной только своей собственной производительностью, а имѣло вліяніе и на весь ходъ развитія романа.

Раньше того, что̀ Бальзакъ оставилъ въ своей «Человѣческой комедіи», не явились бы во французской беллетристикѣ (съ конца сороковыхъ до конца пятидесятыхъ годовъ) и произведенія молодыхъ писателей, на которыя можно посмотрѣть, какъ на проявленія субъективнаго реализма. Фонъ наблюденій у этихъ авторовъ реальный; но каждый изъ нихъ взялъ ноту личныхъ испытаній, и этимъ выдвинулся впередъ, съумѣлъ сразу составить себѣ имя.

Эти три писателя: А. Дюма-сынъ, Анри Мюрже и Э. Фэдо — авторы: «La dame aux camélias» (1848),— «La vie de Bohème» (1851),—и «Fanny» (1857).

Періодъ выхода въ свѣтъ всѣхъ трехъ вещей укладывается какъ разъ въ промежутокъ послѣднихъ годовъ жизни Бальзака и появленія въ печати «Госпожи Бовари» Флобера: романъ Фэдо вышелъ съ нею въ одинъ и тотъ же годъ.

«Дама съ камеліями»—въ извѣстномъ смыслѣ—«сдѣлала эпоху». Рѣдко одинъ романъ (и притомъ совсѣмъ

не особенно крупный, ни по своему содержанію, ни по мастерству выполненія) такъ увлекалъ всю европейскую публику, превратившись — по волѣ автора—въ пьесу, которая почти цѣлые полвѣка держалась на сценахъ всего міра и до сихъ поръ держится.

Авторъ смотрѣлъ на себя, въ началѣ своей карьеры, какъ на романиста, по преимуществу. Онъ выпустилъ въ свѣтъ нѣсколько романовъ, гдѣ главнымъ предметомъ интереса была женщина той эпохи. Одинъ изъ этихъ романовъ носилъ названіе «La dame aux perles»— въ pendant къ дамѣ «съ камеліями», которая доставила ему такой успѣхъ, въ особенности, когда онъ передѣлалъ романъ въ пьесу—съ куплетами, потому что въ то время существовали ограниченія театральныхъ предпріятій и театръ «Vaudeville» (гдѣ она была поставлена) могъ давать только пьесы съ куплетами.

«Дама съ камеліями» внесла нѣчто новое въ изображеніе молодой страсти; но въ ея общемъ замыслѣ и даже въ фабулѣ находятся налицо мотивы двухъ произведеній: одного—очень стараго, другого—изъ эпохи романтизма. Прототипомъ такихъ исторій увлеченія куртизанкой стоитъ исторія «Манонъ Леско и Кавалера-де-Гріе»—аббата Прево—о которыхъ даже говорится въ «Дамѣ съ камеліями». Дополненіе той же темы видимъ мы и въ «Маріонъ Делормъ»—В. Гюго. А самый интересъ къ падшему созданію, къ куртизанкѣ былъ уже достаточно разработанъ Бальзакомъ въ нѣсколькихъ вещахъ. Но Дюма-сынъ заставилъ всѣхъ заново сочувствовать исторіи своей Маргариты Готье, найдя въ себѣ пережитые акценты страсти. Да и самую героиню онъ хоть идеализировалъ, но взялъ изъ своихъ личныхъ молодыхъ похожденій, не вдаваясь въ тѣ подробности хищничества и испорченности, какія любилъ создавать авторъ «Человѣческой комедіи».

Какъ романистъ, Дюма-сынъ вскорѣ какъ бы сту-

шевался и только въ шестидесятыхъ годахъ (послѣ цѣлаго ряда громкикъ успѣховъ на театрѣ) напечаталъ свое «Дѣло Клемансо» гдѣ явился уже безпощаднымъ изобличителемъ женскаго хищничества.

На такой же почвѣ личныхъ испытаній и впечатлѣній выступаютъ и жанровые очерки жизни молодежи Латинскаго квартала, которымъ Анри Мюрже далъ общее заглавіе: «Scènes de la vie de Bohème». По своему направленію и вкусамъ онъ былъ реалистъ, пріятель и товарищъ Шанфлери, считавшагося во Франціи создателемъ самаго термина «реализмъ». Его наблюдательность, юморъ, веселость, женолюбіе и неисправимая наклонность къ лѣнивому «прожиганію» жизни позволили и ему взять свою ноту въ жанровой беллетристикѣ съ неглубокими задачами; но безъ намѣренной фальши. И героиня его студенческой эпопеи сродни Маргаритѣ Готье, и тутъ мы видимъ сентиментальный колоритъ, приданный судьбѣ чахоточной гризетки. И точно такъ же, какъ «Дама съ камеліями» своему автору, книжка Мюрже—передѣланная въ пьесу—дала ему громкое имя, и даже до конца вѣка прельщаетъ композиторовъ. Одно время и публика, и критика во Франціи, ставили талантъ Мюрже слишкомъ высоко и преувеличивали значеніе его очерковъ.—Крупной побѣды художественнаго творчества въ нихъ нѣтъ, и если исторію любви молодого «богемы» къ гризеткѣ, написанную Мюрже въ 50 годахъ, сопоставить опять съ «эпизодомъ», аббата Прево, которому теперь около ста семидесяти лѣтъ, то впечатлѣніе получится уже прямо къ невыгодѣ автора «Vie de Bohème».

Третій беллетристъ, названный нами, Э. Фэдо, дебютировалъ блистательно своей «Фанни», въ одинъ годъ съ «Г-жей Бовари». Сентъ-Бёвъ восхитился этимъ этюдомъ на тему любовной психологіи и предсказывалъ автору огромную будущность. Онъ воспользо-

вался даже этимъ романомъ какъ мотивомъ сопоставленій съ произведеніемъ Флобера и готовъ былъ считать Фэдо едва ли не даровитѣе.

Тема была по тому времени новая и—главное—пикантная, шевелящая коренное женолюбіе французовъ или, вѣрнѣе выражаясь, ихъ нервно-сангвиническій эротизмъ.

Фэдо взялъ психологической темой—не ревность мужа къ женѣ, а любовника къ женѣ этого мужа. Тогда это было найдено очень смѣлымъ и еще незатронутымъ мотивомъ. Прокурорскій надзоръ второй имперіи безпрепятственно далъ ходъ такой вещи; а въ томъ же году «Госпожа Бовари» удостоилась судебнаго преслѣдованія за безнравственность. Но, становясь на почву художественно-критическаго обслѣдованія, надо признать, что анализъ страсти, осложненной ревностью любовника, былъ болѣе детальнымъ изображеніемъ, съ вѣрными психическими чертами и «состояніями души», безъ прежнихъ уклоненій въ условный лиризмъ, сладость и декламацію, и явныхъ перепѣвовъ старыхъ романтическихъ мотивовъ въ такой очень реальной вещи—уже не было.

Отъ «Дамы съ камеліями» и отъ «Фанни»—т.-е. съ эпохи второй имперіи—во французскомъ романѣ женщина, какъ предметъ мужскихъ вожделѣній, вмѣстѣ съ реабилитаціей падшихъ созданій и самымъ свободнымъ трактованіемъ сферы брачной невѣрности, стали преобладающими темами вплоть до самаго конца XIX столѣтія. Конечно, толчокъ былъ данъ и Жоржъ Зандъ, и Альфредомъ Мюссе, и Бальзакомъ. Но Жоржъ Зандъ и Бальзакъ не придавали своимъ любовнымъ темамъ такого исключительно-эротическаго оттѣнка. У Ж. Зандъ анализъ страсти соединялся съ извѣстными душевными идеалами; у Бальзака, а впослѣдствіи у Флобера—куртизанки и невѣрныя жены были объектомъ болѣе творчески-художественнаго интереса. Но этого мало. Ни Жоржъ Зандъ, ни Бальзакъ, ни

Флоберъ, ни раньше ихъ Стендаль (въ двухъ своихъ романахъ)—не дѣлали падшую женщину, или невѣрную жену предметомъ особаго рода смакованія, не сосредоточивали на любовныхъ похожденіяхъ такого эротически-чувственнаго интереса.

И въ самомъ концѣ вѣка феминизмъ (не въ смыслѣ женской эмансипаціи; а такого вотъ исключительнаго интереса) развернулся въ роскошнѣйшій букетъ, увлекая публику романами и разсказами Бурже и Марселя Прево, съ анализомъ всевозможныхъ оттѣнковъ незаконной любви, психологіи мужского эротизма и женскаго мужелюбія, и въ чувствительно - резонерскомъ и въ чувственно-эротическомъ родѣ. Но и тутъ у самыхъ новѣйшихъ анализаторовъ любовныхъ отношеній всякаго оттѣнка, какъ у того-же Бурже— мы находимъ опять-таки перепѣвы тѣхъ самыхъ темъ и даже пріемовъ, съ какими, еще въ XVIII вѣкѣ, выступилъ авторъ когда-то всесвѣтно-извѣстнаго чисто эротическаго романа «Les liaisons dangereuses».

Соціальные романы Ж. Зандъ.

Субъективизмъ, въ лицѣ самой выдающейся соперницы Бальзака—Жоржъ Зандъ—долженъ былъ податься. Въ идеалистическомъ романѣ произошла реакція. Подчиняясь идеямъ тѣхъ годовъ, когда во Франціи ставился ребромъ вопросъ общественной правды и справедливости, субъективизмъ, въ лицѣ Жоржъ Зандъ, перешелъ отъ защиты правъ женщины на равенство и свободную любовь къ интересу соціальному—и это была несомнѣнная ступень, поднимавшая автора «Индіаны» и «Леліи» надъ своей женской личностью съ ея хотя бы и революціонными запросами. И самый культъ любви, который не переставалъ вдохновлять ея писательство до конца ея дней, не помѣшалъ ей расширить горизонтъ своей наблюдательности и отзываться душой на такіе мотивы, которые требовали уже отъ романиста

гораздо болѣе реальныхъ пріемовъ возсозданія жизни, знакомства съ разными теченіями мыслей, чувствъ, интересовъ. Французскіе критики, занимавшіеся характеристикой писательской дѣятельности Жоржъ Зандъ, признаютъ эту реакцію противъ крайняго индивидуализма, въ которой—кромѣ обстоятельствъ личной жизни, знакомствъ и непосредственныхъ вліяній—играли роль и творческія пріобрѣтенія романа бальзаковскаго типа. И то, что называется во французской критикѣ второй манерой Жоржъ Зандъ—и въ смыслѣ тенденціи сводится къ походу соціалистическаго характера—было какъ бы соглашеніемъ субъективизма съ интересомъ общественнымъ, который, послѣ произведеній Бальзака, не могъ уже проявляться прежними романтическими пріемами ни въ фабулѣ, ни въ діалогахъ, ни въ характеристикахъ. А необыкновенная одаренность писательницы, по части языка, позволяла ей и въ своемъ стилѣ находить изящное и мелодическое отраженіе всего того, что одушевляло ее.

Въ свое время соціальные романы жоржъ-зандовскаго типа, такія вещи, какъ «Spiridion», «Le meunier d'Angibaut», «Le péché de m-r Antoine», или «Le compagnon du tour de France» волновали и увлекали читателей и во Франціи, и во всей остальной Европѣ. Всѣ тѣ темы, на которыя написаны эти когда-то прославленные, а теперь почти уже забытые романы—могли быть обработаны гораздо трезвѣе, объективнѣе, съ полной свободой художническаго чувства. Но для насъ въ данномъ случаѣ важно то, что и такая прирожденная идеалистка, какъ Жоржъ Зандъ, даже и въ чисто тенденціозныхъ произведеніяхъ, старалась приближаться къ живой дѣйствительности, искала для своихъ тезисовъ правдоподобныхъ положеній, создавала людей—мужчинъ и женщинъ—такъ, чтобы они не казались слишкомъ дѣланными и сочиненными.

Этого она достигала только отчасти, но брала всегда обаяніемъ формы, т.-е. своей стилистической манерой, свободнымъ, гармоническимъ, гибкимъ языкомъ; а въ дѣлѣ фабулы и разсказа, въ тѣсномъ смыслѣ, большой одаренностью, плодовитой фантазіей, съ преобладаніемъ романтическихъ полетовъ, отъ которыхъ она никогда не могла освободиться, прежде всего, въ томъ, какъ она писала.

Романъ жоржъ-зандовскаго типа былъ бы высоко художественнымъ, могъ бы удовлетворять всѣмъ потребностямъ души читателя, ищущаго въ произведеніи гармоническаго сочетанія правды и теплаго человѣчнаго чувства; но для этого надо было проникнуться другими, новыми принципами, которые и поддержали реальный романъ. Прирожденная даровитость и обаяніе стиля, приходившіяся по вкусу публикѣ, еще настроенной романтически, не могли сдѣлать того, что дается только при другомъ отношеніи и къ дѣйствительности, и къ задачамъ творчества. Извѣстно какъ знаменитая романистка довольствовалась тѣмъ, что ставила пришедшую ей мысль передъ собою, дѣлала изъ нея тезисъ и сразу начинала писать, безъ плана, не зная даже куда она придетъ въ развитіи фабулы, сочиняя лица, характеры, діалоги, по мѣрѣ того какъ разгоралось ея воображеніе.

Народный жанръ у Ж. Зандъ.

Въ третьемъ періодѣ своего писательскаго развитія Жоржъ Зандъ (послѣ разныхъ разочарованій, какія принесло съ собою политическое и соціальное движеніе, кончившееся революціей 1848 года) стала разработывать тотъ жанръ, въ которомъ считается— (и преувеличенно, какъ мы это увидимъ ниже) царемъ. Это было изображеніе сельскаго быта и картинъ природы той мѣстности, гдѣ она всего больше жила. Объ этомъ мы будемъ говорить дальше, характеризуя такой особенный видъ романа XIX-го столѣтія. Здѣсь же

мы говоримъ о такъ называемомъ соціальномъ романѣ, въ которомъ авторъ «Индіаны» и «Леліи» такъ много участвовалъ и чѣмъ онъ такъ увлекалъ своихъ сверстниковъ.

Скажемъ еще разъ, что реальный романъ бальзаковскаго типа позволилъ и беллетристикѣ на общественныя темы принять широкіе размѣры, сдѣлалъ даже самыя тенденціозныя произведенія болѣе похожими на правду, болѣе полными всякаго рода жизненныхъ подробностей. Не одна Жоржъ Зандъ испытала на себѣ вліяніе соціальныхъ реформаторовъ той эпохи: Сенъ-Симона, Фурье, Пьера Леру́, Л. Блана, Кабе́, Прудона.

Ея идеализмъ носилъ всегда оптимистическій характеръ и она не могла пойти въ разработкѣ революціонно-соціальныхъ идей, до того, что̀ мы видимъ въ производительности ея сверстника Евгенія Сю, напечатавшаго въ 1842 г. свои «Парижскія тайны».

Если мы отнесемся къ такимъ вещамъ, какъ этотъ знаменитый романъ и другіе два: «Вѣчный жидъ» и «Тайны народа» («Les mystères du peuple»), въ интересахъ нашей задачи, то мы увидимъ, что въ нихъ опять-таки два принципа борятся между собою и все, что̀ есть въ нихъ сколько-нибудь цѣннаго, нужно записать на счетъ реальнаго изображенія жизни. Остальное: узкая тенденціозность, слишкомъ исключительная преданность извѣстнымъ, по тогдашнему времени, разрушительнымъ принципамъ, разгулъ обильнаго воображенія, которое при другихъ художническихъ принципахъ могло бы позволить автору создать цѣлый рядъ вполнѣ живыхъ лицъ и оставить болѣе правдивыя и достовѣрныя картины по исторіи своего времени. Романы Сю.

Но въ соціальномъ романѣ этого типа проповѣдь, направленная противъ общества, (которое дѣлается отвѣтственнымъ за всѣ свои болячки, безобразія, беззаконія и возмутительныя нелѣпости) вызывала необхо-

димость производить хотя бы внѣшнія дознанія, идти всюду за развѣдками, знакомиться со всякими слоями общества, вплоть до его подонковъ. И въ этомъ смыслѣ сенсаціонный романъ — которому Евгеній Сю придалъ такую популярность—былъ также, въ значительной степени, отраженіемъ требованій и пріемовъ реализма, водвореннаго Бальзакомъ. И тотъ печальный взглядъ на жизнь, который, по необходимости, вытекаетъ изъ всякаго безпощаднаго ея изображенія, тотъ пессимизмъ, какой обыкновенно ставится главнымъ обвиненіемъ противъ реальнаго творчества—общи въ значительной степени романамъ обоего типа.

Мы не станемъ, конечно, повторять здѣсь всѣхъ тѣхъ обвиненій, которыя морализующая критика, и во Франціи, и внѣ ея, бросаетъ памяти автора «Парижскихъ тайнъ»; для насъ эти одностороннія оцѣнки не имѣютъ серьезнаго значенія. Злая воля автора, въ видѣ авторской преднамѣренности, не можетъ играть рѣшающей роли въ такомъ сложномъ явленіи, какъ человѣческое творчество. Для насъ важно не то, что въ данный моментъ тотъ или иной авторъ съ талантомъ сталъ писать романы, направленные противъ современнаго ему общества, волновать читателей своими революціонными протестами, дѣйствовать на «дурныя страсти», а то, что въ извѣстныхъ произведеніяхъ, даже и неудовлетворительныхъ въ высоко художественномъ смыслѣ, являются запросы общественной справедливости, которые принимаютъ болѣе литературную форму, гдѣ авторы не довольствуются только личными тирадами и отвлеченными типами, а стараются, по мѣрѣ своего дарованія, наблюдательности и знанія жизни, если не воспроизводить ее вполнѣ, то хотя бы поддѣлываться подъ нее. Это все — моменты болѣе или менѣе крупные въ ходѣ тѣхъ завоеваній, какія человѣческое творчество производитъ надъ дѣйствительной жизнью.

И въ соціальномъ романѣ того типа, какой мы видимъ у Евгенія Сю, какъ самаго страстнаго и систематическаго изобличителя европейскаго общества, намъ слѣдуетъ оцѣнивать и успѣхи мастерства, умѣнье строить сложныя исторіи со множествомъ отдѣльныхъ эпизодовъ и подраздѣленій, но связанныхъ общностью хотя бы и внѣшняго интереса. Въ этомъ смыслѣ творческая способность у автора «Парижскихъ тайнъ» такъ же выдавалась, какъ и у его знаменитой сверстницы, написавшей цѣлую серію соціальныхъ романовъ. Только при несомнѣнномъ дарованіи можно было, даже служа моднымъ тогда разрушительнымъ идеямъ, вызывать въ читающей массѣ живой интересъ и производить яркое вліяніе на цѣлое поколѣніе писателей и внѣ Франціи. Постройка романа, мастерство разсказа, подъемъ интереса множествомъ подробностей были у Сю такъ же замѣчательны, какъ и писательскіе рессурсы Жоржъ Зандъ. Этимъ объясняется тогдашній всеобщій успѣхъ автора «Парижскихъ тайнъ». Всѣ классы общества поддавались его обаянію, даже и читатели высшаго класса, хотя они видѣли—до какой степени направлены противъ ихъ привилегированнаго положенія симпатіи и революціонныя стремленія автора. Зачитывались и пролетаріи, которые никогда еще, до того, не были изображаемы въ такомъ освѣщеніи на материкѣ Европы и въ той литературѣ, которая не переставала сохранять свое всемірное значеніе.

И при болѣе точномъ анализѣ, въ разновидности романа, связаннаго съ именемъ Евгенія Сю, окажется преобладающая черта, какую мы уже видѣли у перваго по времени борца реальнаго романа на рубежѣ двухъ третей вѣка—у Стендаля. Это—апологія индивидуальной силы. И тутъ происходитъ неизбѣжное сліяніе двухъ главныхъ теченій—объективности и индивидуализма—но на такой почвѣ, гдѣ уже нѣтъ

мѣста прежнему исключительному субъективизму, какой рождалъ Вертеровъ, Ренэ и Обермановъ.

Мизерабли В. Гюго.

По необходимости забѣгая впередъ (такъ какъ мы держимся не строго хронологическаго порядка), мы находимъ, что соціальный романъ, сложившійся изъ воздѣйствія идеализма и реализма—и въ концѣ второй трети вѣка, въ такомъ произведеніи, какъ «Мизерабли» Виктора Гюго, остался все съ тѣми же существенными чертами, представляя собою такой родъ, гдѣ талантъ, воображеніе, творческая сила и мастерство языка не даютъ еще цѣльныхъ художественныхъ произведеній, гдѣ склонность къ тенденціи, къ постановкѣ темъ и тезисовъ преобладаетъ, гдѣ отголоски романтизма сказываются въ неизбѣжныхъ преувеличеніяхъ, въ искусственномъ подъемѣ общаго строя, въ привычкахъ къ антиноміямъ, къ подчиненію жизненной правды авторскому «я».

Но соціальный романъ, сказавшій свое блистательное слово въ «Мизерабляхъ» Гюго, продолжалъ помогать дальнѣйшимъ завоеваніямъ творчества надъ дѣйствительностью. Онъ, по-своему, расширялъ задачи эпическаго воспроизведенія жизни, и та декларація, которою Викторъ Гюго начинаетъ свой романъ, остается цѣннымъ документомъ, показывающимъ: какъ, къ послѣдней трети XIX-го столѣтія, требованія, назрѣвшія въ самомъ благородномъ протестующемъ меньшинствѣ, были поставлены ребромъ и отъ нихъ уже трудно было уйти — всѣмъ тѣмъ, кто въ области романа не будетъ довольствоваться изображеніемъ такихъ сферъ жизни, въ которыхъ нельзя искать ея горькой правды.

Вотъ эти слова:

«До тѣхъ поръ, пока три задачи вѣка—извращеніе мужчины пролетаріатомъ, паденіе женщины отъ голода и атрофія ребенка отъ общественнаго мрака—не будутъ разрѣшены, до тѣхъ поръ, пока въ нѣкоторыхъ

сферахъ соціальная асфикція будетъ возможна, другими словами, и съ точки зрѣнія болѣе обширной—до тѣхъ поръ, пока будутъ на свѣтѣ существовать невѣжество и нищета—книги въ родѣ этой могутъ быть не безполезны».

Но это скромное предположеніе, высказанное «поэтомъ-солнце», авторомъ романа, который увлекъ, въ началѣ 60-хъ годовъ, всю читающую публику обоихъ полушарій—было вмѣстѣ съ тѣмъ и лебединой пѣснью неисправимаго оптимизма, который неразлученъ былъ съ извѣстнымъ идеалистическимъ настроеніемъ сверстниковъ Виктора Гюго. Тутъ не одна война противъ общественныхъ недуговъ и безобразій; а мечтательныя надежды на преобразованіе самой природы человѣка. Въ этой утопіи сидитъ причина всѣхъ тѣхъ уклоненій отъ реальныхъ принциповъ въ искусствѣ, отъ которыхъ люди генераціи автора «Мизераблей» не могли отрѣшиться. Такими сошли и въ могилу.

Нѣмецкій романъ во второй трети вѣка.

Здѣсь мы должны указать и на движеніе внѣ Франціи того романа, который, послѣ художественныхъ завоеваній реальнаго творчества и одновременно съ ними, проникался разными соціальными тенденціями. Въ главѣ о междулитературныхъ вліяніяхъ мы опредѣляли прямую связь между тѣмъ, что̀ далъ французскій романъ и что̀ въ теченіе цѣлаго двадцатилѣтія—отъ 30-хъ до 50-хъ годовъ—захватило нѣмецкую беллетристику. Въ этомъ вопросѣ и сами нѣмцы, въ лицѣ лучшихъ критиковъ, не отрицаютъ сильнѣйшаго воздѣйствія французской беллетристики на нѣмецкую.

Это воздѣйствіе, само по себѣ, въ дѣлѣ самостоятельной творческой эволюціи, есть только одно изъ проявленій той собирательной работы, которую мы находимъ въ развитіи новѣйшаго романа. И чтобы покончить съ направленіемъ тенденціозно-соціальнымъ,

мы должны будемъ дойти въ своей характеристикѣ до конца второй трети XIX-го вѣка, оставляя для послѣдней доли этой главы дальнѣйшее развитіе того художественно-реальнаго творчества, гдѣ преобладаютъ замыслы, болѣе или менѣе свободные отъ тенденціи.

Мы уже имѣли случай, въ главѣ о междулитературныхъ вліяніяхъ, отмѣтить то, что нѣмецкая беллетристика, съ начала 30-хъ годовъ и по конецъ вѣка, представляетъ собою весьма широкую арену всякаго рода опытовъ надъ воспроизведеніемъ жизни и, главнымъ образомъ, въ смыслѣ служенія разнымъ злобамъ дня: цѣлый рядъ попытокъ отозваться на самые жгучіе вопросы политической, соціальной, сословной, бытовой и всякой другой жизни. Можно сказать, что нѣтъ той задачи современнаго человѣчества, въ лицѣ его культурныхъ представителей, которая не была бы задѣта нѣмецкимъ романомъ въ разныхъ его развѣтвленіяхъ, съ 30-хъ годовъ до нашихъ дней, въ особенности въ періодъ между 40-ми и 70-ми годами. Въ этомъ отношеніи нѣмецкая повѣствовательная беллетристика представляетъ собою обширнѣйшее поле, по мотивамъ своимъ болѣе разнообразное, чѣмъ въ какой-либо другой странѣ материка, если выдѣлить англійскую беллетристику изъ этого движенія. Но главный импульсъ шелъ изъ Франціи, изъ того движенія, въ которомъ такъ называемый романтизмъ перешелъ отъ чисто субъективныхъ и дилетантски-артистическихъ протестовъ и стремленій на почву соціальную. Починъ самъ по себѣ важное дѣло; но въ изящной литературѣ прежде всего нужны творческія силы, оригинальность, смѣлость и новизна пріемовъ. Романъ во Франціи и бальзаковскаго типа, и на соціально-этическія темы далъ безспорно образцы, не явившіеся раньше въ Германіи. Въ соотвѣтственный періодъ времени у нѣмцевъ не народилось ни Бальзака,

ни Жоржъ Зандъ, ни Виктора Гюго, какъ автора «Мизераблей», ни даже Евгенія Сю, который, вмѣстѣ съ Диккенсомъ (по признанію самихъ нѣмецкихъ критиковъ, какъ мы это видѣли выше) такъ сильно повліялъ на нѣмецкихъ беллетристовъ.

Послѣ іюльской революціи освободительныя идеи (начиная съ эмансипаціи женщинъ и возстановленія правъ свободной любви) нахлынули въ Германію съ Запада, изъ той всемірной столицы, гдѣ Жоржъ Зандъ напечатала свою «Индіану», гдѣ десять лѣтъ спустя появятся «Парижскія тайны». И мы видимъ, что самый выдающійся нѣмецкій беллетристъ этой эпохи—Карлъ Гуцковъ—уже въ 1835 году выступилъ какъ молодой авторъ романа «Wally», гдѣ религіозное свободомысліе проповѣдуется такъ же смѣло и пламенно, какъ и культъ свободной любви. Припомнимъ, что эта книжка весьма молодого автора (ему тогда минуло только двадцать четыре года) была осуждена приговоромъ нѣмецкаго «Бундесрата»: ее конфисковали, автора засадили въ тюрьму съ запрещеніемъ какой бы то ни было дальнѣйшей писательской работы. И мотивомъ такого драконовскаго постановленія — весьма характернаго для тогдашней Германіи — выставлялась «проповѣдь свободной любви и опоэтизированнаго атеизма». Гуцковъ— какъ мы увидимъ ниже — послѣ десятилѣтняго обязательнаго молчанія сдѣлался самымъ плодовитымъ романистомъ на соціальные темы.

Валли Гуцкова.

Протестъ за женщину, поднятый во Франціи Жоржъ Зандъ, нашелъ и въ Германіи поборницъ, сначала въ свѣтской писательницѣ графинѣ Ганъ-Ганъ, а потомъ въ болѣе серьезной защитницѣ женщины на семейной и общественной почвѣ—Фанни Левальдъ.

Въ женскомъ эмансипаціонномъ романѣ мы опять-таки видимъ, что Франція дала какъ бы толчокъ тому, что́ въ Германіи гораздо раньше подготовлялось цѣ-

лымъ рядомъ десятилѣтій. Но французская романистка отдала на первыхъ порахъ своему протесту за женщину и свободу ея чувства рѣдкое литературное дарованіе, которое какъ бы ждало только повода, чтобы проявить себя не въ однихъ тенденціозныхъ тирадахъ и разговорахъ, а въ созданіи образовъ, въ новыхъ пріемахъ изображенія, въ богатой созидательной фантазіи и въ прекрасномъ чарующемъ языкѣ.

Французскія вліянія на нѣмцевъ. Въ Германіи во всѣхъ выдающихся центрахъ ея умственно-художественной жизни, съ конца прошлаго вѣка, складывались кружки, въ которыхъ женщины не ограничивались только ролью кухарокъ и нянекъ своихъ дѣтей. И тутъ французскіе образцы, начиная съ эпохи ученыхъ женщинъ XVII-го вѣка, уже имѣлись налицо. Почти каждый изъ создателей нѣмецкой литературы, ко второй половинѣ XVIII-го вѣка, находилъ сочувственное женское пониманіе и поддержку: и Гердеръ, и Фоссъ, и Клопштокъ, и Гёте, и Шиллеръ. Имена Шарлотты фонъ-Штейнъ и Шарлотты фонъ-Кальбъ достаточно извѣстны. Но до XIX-го вѣка даже самыя выдающіяся женщины не выходили изъ роли сочувственницъ. Онѣ старались только подняться до высоты мужского развитія и въ ихъ сознаніи не накоплялись еще тѣ протесты, какіе во Франціи впервые сказались въ романахъ г-жи Сталь. Женское движеніе обязано въ Германіи всего болѣе Берлину. А въ этой столицѣ чувствовалось издавна французское вліяніе. Свободомысліе великаго Фридриха охватило и высшее придворное свѣтское общество, и развитую буржуазію той эпохи. Въ Берлинѣ богатое еврейство, въ лицѣ Морица Мендельсона, доставило цѣлый рядъ писателей, мыслителей, художниковъ, дѣльцовъ и политическихъ дѣятелей, настроенныхъ въ освободительномъ нѣмецко-еврейскомъ духѣ, къ началу XIX вѣка. — Даровитые и развитые люди этой расы помогали всего больше и

литературнымъ, и общественно-соціальнымъ связямъ между Франціей и Германіей. Они же поддерживали и развивали тотъ культъ просвѣтительной и гуманной красоты, который шелъ изъ Веймара отъ «Фауста» и «Вильгельма Мейстера». А позднѣе, къ романтической эпохѣ, новая религія сердца, всякія тонкости чувства, весь субъективизмъ, нашедшій въ Шатобріанѣ и его сверстникахъ своихъ выразителей—проникли въ салоны Берлина, гдѣ нѣсколько свѣтскихъ женщинъ сдѣлались жрицами этой новой религіи, и беллетристика—полная самонаблюденія, всевозможныхъ психологическихъ тонкостей, чувствительной самовлюбленности—ждала только импульса въ лицѣ Жоржъ Зандъ, чтобы выступить съ болѣе страстными протестами за свободу чувства, а затѣмъ и съ постановкой разныхъ вопросовъ, относящихся къ призванію женщины и требующихъ ея борьбы съ вѣковыми предразсудками всякаго рода. Нѣсколько именъ, теперь совершенно забытыхъ, особенно у насъ, связаны съ судьбами этой женской эмансипаціонной беллетристики: Доротея Шлегель, Беттина фонъ-Арнимъ, Рахиль Левинъ, Генріетта Герцъ, впослѣдствіи Шарлотта Штиглицъ, и графиня Ганъ-Ганъ, которую мы достаточно охарактеризовали, какъ нѣмецкую Жоржъ Зандъ, въ главѣ о междулитературныхъ вліяніяхъ. Проповѣдь эмансипаціи сводилась, въ особенности въ романахъ графини Ганъ-Ганъ, все къ тому же женскому субъективизму, не заключая въ себѣ никакихъ серьезныхъ, истинно-смѣлыхъ общественныхъ принциповъ; а въ художественномъ отношеніи не шла дальше нѣкоторой живости разсказа, пикантныхъ и, по тому времени, довольно блестящихъ сценъ и разговоровъ. Все это стояло—на огромное разстояніе—позади, сравнительно съ творчествомъ и художественнымъ мастерствомъ автора «Индіаны», «Мопра» и «Ораса». Нѣмецкая критика признаетъ это вполнѣ.

Но жизнь подсказала женщинѣ-писательницѣ другія требованія и задачи, сдѣлала и ее болѣе способной отзываться на реальную дѣйствительность не однимъ только чисто-женскимъ чувствомъ. Эпоха февральской революціи (т.-е. опять-таки толчокъ, данный Франціей и Парижемъ) вызвала и въ Германіи броженіе, какого она еще не испытывала. Правда, за нимъ слѣдовала очень быстро реакція; но все-таки же прежніе устои, и государственной, и междусословной, и даже домашней жизни—дрогнули. И разъѣдающая мысль, проникая во всѣ сферы, сдѣлала людей таланта, писателей во всѣхъ родахъ изящной литературы—и смѣлѣе, и отзывчивѣе на всѣ запросы и протесты жизни.

Романы Фанни Левальдъ.

И женская беллетристика, въ лицѣ Фанни Левальдъ (оставаясь въ значительной долѣ субъективной, проникнутой стремленіями женско-освободительнаго характера), отразила на себѣ, какъ и во Франціи—у Жоржъ Зандъ—общее теченіе мысли и соціальнаго чувства. Иначе и не могло быть, да врядъ ли и будетъ иначе, даже и въ XX-мъ столѣтіи. Фанни Левальдъ, родившаяся въ еврейской семьѣ и перешедшая въ протестантизмъ—уже не первой молодости—испытала на себѣ продолжительное вліяніе христіанскихъ идей, одно время даже съ оттѣнкомъ мистицизма. Потомъ, въ началѣ 30-хъ годовъ, т.-е. тотчасъ же послѣ іюльской революціи, на нее пахнули радикальныя политическія идеи, подъ вліяніемъ главнымъ образомъ Берне, а по литературнымъ симпатіямъ она была еще подъ обаяніемъ тогдашняго романтизма. Долгая и неудачная любовь, въ которой она столкнулась съ модной писательницей графиней Ганъ-Ганъ, въ лицѣ ея двоюроднаго брата Генриха Симона—заставила ее искать какого-нибудь духовнаго интереса, способнаго смягчить ея любовное горе, и она сдѣлалась писательницей. Въ этомъ опять-таки мы видимъ неизбѣжность субъектив-

ныхъ импульсовъ, какая въ началѣ XIX-го столѣтія сказалась въ писательской дѣятельности автора «Коринны». Къ половинѣ 40-хъ годовъ женская беллетристика въ Германіи пріобрѣла, въ лицѣ Фанни Левальдъ, чуткую и разностороннюю писательницу, которая не замыкалась въ чувственно-сентиментальный субъективизмъ своей двоякой соперницы—графини Ганъ-Ганъ, а такъ же, какъ и Жоржъ Зандъ во Франціи, вобрала въ свою писательскую дѣятельность множество темъ общественно-этическаго характера, хотя все-таки же такихъ, гдѣ женщина является поборницей своего домашняго и соціальнаго освобожденія. Цѣлый рядъ произведеній, которыми нѣмецкая публика когда-то зачитывалась: «Klementine», «Jenny», «Wandlungen», «Die Kammerjungfer», «Von Geschlecht zu Geschlecht»—вплоть до участія въ журналахъ, посвященныхъ борьбѣ за освобожденіе женщины, показываетъ, какъ эта развитая, честно мыслящая, чуткая и демократически-настроенная нѣмецкая писательница отзывалась на запросы своего времени. Но въ томъ, что она создала, нѣтъ ни одной вещи, которая могла бы соперничать по силѣ творчества или мастерству выполненія не только съ лучшими романами Бальзака, Диккенса, Теккерея, но даже и у себя дома съ произведеніями Фрейтага или Ауэрбаха. Нѣмецкая критика соглашается съ тѣмъ, что въ ней жилъ гораздо больше публицистъ, чѣмъ художественная писательница, и не можетъ не согласиться, что между ней и Жоржъ Зандъ разница огромная—и опять-таки въ творчествѣ, въ художественномъ смыслѣ не въ пользу Фанни Левальдъ. У Жоржъ Зандъ—при всемъ ея субъективизмѣ—мы видимъ постоянно присутствіе творческой способности и въ замыслахъ, и въ отдѣльныхъ лицахъ, и въ языкѣ. Она по-своему претворяетъ жизнь, на теперешній нашъ аршинъ, недостаточно объективно, слишкомъ обще;

но все-таки же претворяетъ ее въ силу своего дарованія и художническаго инстинкта. А у нѣмецкой писательницы преобладаетъ разсудочный анализъ, она занимается постоянно какъ бы комментаріями жизни, слишкомъ выступаетъ сама, вдается въ теоретическіе разговоры дѣйствующихъ лицъ.

И все, что́ у ней есть по части реальнаго воспроизведенія быта, домашнихъ и общественныхъ нравовъ, разныхъ условій, въ которыя поставлена нѣмецкая женщина въ различныхъ слояхъ общества, при всей добросовѣстности обслѣдованія—не идетъ дальше второстепенныхъ беллетристическихъ изображеній, потому что она нигдѣ не проникнута художническимъ чувствомъ и вездѣ, напротивъ, служитъ извѣстнымъ, самимъ по себѣ благороднымъ и освободительнымъ, идеямъ. Ее можно назвать поборницей образованія въ Германіи просвѣщеннаго, гуманнаго и либерально мыслящаго буржуазнаго класса, который являлся бы защитникомъ всего того, что́ нужно сдѣлать для народной массы. Жоржъ Зандъ, въ періодъ увлеченія соціальными идеями, шла гораздо дальше; но она и сильнѣе увлекалась. Ея знаменитые романы этого періода кажутся намъ слишкомъ сочиненными, между тѣмъ какъ у Фанни Левальдъ основной тонъ изображенія, разсказа и даже авторскихъ вторженій болѣе трезвый, въ чемъ сказался уже духъ позднѣйшей эпохи.

Мы нарочно остановились на этой женщинѣ-писательницѣ, чтобы показать, какъ и въ Германіи, въ силу вѣяній, шедшихъ изъ Франціи, вопросъ женской эмансипаціи повелъ самую выдающуюся писательницу къ расширенію своихъ соціальныхъ идей. Въ общихъ чертахъ, и у Жоржъ Зандъ, и у Фанни Левальдъ мы видимъ тотъ же процессъ, то же воспріятіе идей и протестовъ, идущихъ отъ мужчинъ.

Мужскую же иниціативу находимъ мы въ Гер-

маніи въ лицѣ самаго выдающагося тенденціозно-соціальнаго романиста 40-хъ годовъ, Карла Гуцкова.

Послѣ юношескаго романа «Wally», принудительнаго молчанія, всякаго рода попытокъ и крупныхъ успѣховъ на сценѣ, гдѣ авторъ «Уріэля Акосты» пріобрѣлъ обще-европейскую извѣстность, онъ своими двумя романами «Die Ritter vom Geist» и «Der Zauberer von Rom» занялъ центральное положеніе въ развитіи нѣмецкаго общественнаго романа съ прогрессивной тенденціей. Это сдѣлалось уже къ концу четвертаго десятилѣтія, когда, послѣ революціоннаго движенія 1848 года реакція опять вернулась къ возобновленнымъ видамъ подавленной политико-соціальной жизни—къ эпохѣ Реставраціи.

Писательская пропаганда Гуцкова.

А второй изъ этихъ романовъ—такой же многотомный, какъ и первый (и въ немъ девять томовъ)—подошелъ уже къ 60-мъ годамъ. Творчески художественныя пріобрѣтенія нѣмецкаго романа въ лицѣ Гуцкова сводились и въ то время гораздо болѣе къ отрицательнымъ, чѣмъ къ положительнымъ величинамъ. Авторъ «Wally» былъ своими современниками признанъ главой «юной Германіи», и кто желаетъ по этимъ двумъ произведеніямъ Гуцкова, надѣлавшимъ шума, судить о тогдашнемъ движеніи умовъ, о соціальныхъ и этическихъ упованіяхъ самыхъ пылкихъ головъ—тотъ найдетъ въ нихъ огромный матеріалъ; но матеріалъ не въ смыслѣ реальной правды, а только какъ документы, характерные для писательскаго credo «юной Германіи». И тогда, при появленіи «Рыцарей Духа», болѣе свободные критики, съ художественными запросами, не могли считать такого рода беллетристику за нѣчто двигательное по творчеству и мастерству. Стоитъ только припомнить, какъ извѣстный нѣмецкій критикъ Юліанъ Шмитъ высказывался о писательскихъ пріемахъ автора «Рыцарей Духа» и «Римскаго Волшебника». Онъ

находилъ въ нихъ полную несостоятельность характеровъ, рыхлый, расплывчатый разсказъ, безпрестанно уходящій въ сторону, преобладаніе авторскаго субъективизма, замаскированнаго только пестрой смѣной разныхъ мотивовъ и безконечнымъ резонерствомъ діалоговъ и отступленій. Сужденія такого критика, какъ Юліанъ Шмитъ, правда, не были лишены и обличеній по адресу нравственнаго чувства автора; но для насъ такого рода вторженія морализма въ критику не даютъ критерія художественно-литературной оцѣнкѣ.

Соціально-тенденціозный романъ «юной Германіи» въ лицѣ Гуцкова былъ, въ сущности, возвратомъ къ романтическому субъективизму, только переряженнымъ въ пестрый костюмъ освободительныхъ стремленій. Самая фабула такого романа, какъ «Рыцари Духа», отзывается чистѣйшимъ романтизмомъ: надежды, возлагаемыя авторомъ на созданіе «тайныхъ союзовъ», въ родѣ бальзаковскаго «Союза тринадцати»—особаго рода масонство людей, задавшихся революціонно-преобразовательными планами. Повидимому, тутъ главной ноткой является служеніе обществу; но это — все тотъ же переодѣтый романтическій индивидуализмъ.

И, въ то же время, реальный романъ бальзаковскаго типа и все то, что у Жоржъ Зандъ и Евгенія Сю было пріобрѣтено у реальнаго изображенія жизни въ ихъ тенденціозныхъ произведеніяхъ проникло и въ литературную работу «юной Германіи» и сдѣлало такіе романы, какъ обѣ громаднѣйшія эпопеи Гуцкова, густою смѣсью романтизма съ болѣе реальными пріемами беллетристическаго изображенія.

Рыцари Духа.

И нѣмецкая критика признаетъ, что самое лучшее, что есть, напр., въ такой вещи, какъ «Рыцари Духа», сводится къ авторской передачѣ разныхъ отрицательныхъ сторонъ нѣмецкой жизни 30-хъ и 40-хъ годовъ и порчѣ нравовъ въ разныхъ слояхъ общества—дру-

гими словами, къ писательско-публицистическому таланту, къ его способности сильно возмущаться и безпощадно анализировать все то, что было ему противно. Какъ документы, поднимающіе самосознаніе, такіе романы—повторяемъ—имѣютъ свою цѣну. Но они умышленно или неумышленно переиначивали дѣйствительность, дѣлали изображеніе ея одностороннимъ и очень часто извращеннымъ. Ихъ талантъ служилъ только средствомъ для извѣстнаго рода пропаганды, для иллюстраціи къ политико-соціальному credo автора и его единомышленниковъ.

И совершенно вѣрно сказалъ одинъ изъ критиковъ, Крейссигъ—въ своихъ чтеніяхъ о нѣмецкомъ современномъ романѣ, уже къ 70-мъ годамъ—по поводу «Рыцарей Духа» Гуцкова: «Der Dichter darf ein Schöpfer sein, aber kein Fälscher». И дѣйствительно, вся физіономія общества къ эпохѣ революціи 1848 года схвачена, помимо тенденціозности, съ черезчуръ очевиднымъ желаніемъ: произвести эффектъ на зрителей, безъ должнаго чувства мѣры, съ такимъ сгущеніемъ красокъ и вторженіемъ авторскаго резонерства, какихъ мы, быть можетъ, не найдемъ въ самыхъ тенденціозныхъ романахъ Жоржъ Зандъ. Помимо размѣровъ таланта, даже въ «Мизерабляхъ» Виктора Гюго неизмѣримо больше заботы о документальной точности, если не въ главныхъ фигурахъ, то во множествѣ характеристикъ и описательныхъ подробностей. Но вмѣстѣ съ тѣмъ критика, и строгая къ романамъ Гуцкова, находила и до сихъ поръ находитъ, говоря о нихъ, что въ изображеніи болѣе будничной дѣйствительности, нравовъ и условій жизни различныхъ слоевъ общества сказывается положительный талантъ, большая наблюдательность и то чувство правды, которое оставляетъ автора, какъ только онъ даетъ ходъ своему воображенію, подогрѣваемому черезчуръ пылкой тенденціей.

Тѣ, кто защищаетъ обыкновенно такого рода произведенія, указывая на эпоху, когда они создавались, могутъ и тутъ сказать (какъ и въ нѣмецкой критикѣ говорилось), что Германія той эпохи (когда за нее страдали и возмущались люди, какъ Гуцковъ и его единомышленники) представляла собою нѣчто довольно-таки печальное, въ смыслѣ политическаго самосознанія націи, шахматную доску крупныхъ и мелкихъ государствъ съ отсутствіемъ самостоятельной политики, безъ участія гражданъ въ судьбахъ своего отечества, безъ совокупной національной мощи, величія и крупныхъ собирательныхъ стремленій, и въ то же время съ весьма значительнымъ меньшинствомъ людей развитыхъ, ученыхъ, талантливыхъ, которые не могли не чувствовать всей горечи и всего униженія такого рода statu quo. На этой почвѣ и должны непремѣнно складываться такія произведенія, какъ романы Гуцкова. Конечно, тутъ связь несомнѣнная; но это не исчерпываетъ вопроса. При сходныхъ и даже худшихъ политико-соціальныхъ порядкахъ (когда Германія еще менѣе сознавала себя, какъ нація, когда старый режимъ вотчинно-феодальнаго характера царствовалъ повсюду), мы видимъ такой подъемъ творческихъ и художественныхъ силъ, какой сказался и въ лирической поэзіи, и въ эпической области, у Шиллера и Гёте.

Позволяй тогда внѣшнія цензурныя условія авторамъ смѣло высказывать свои протесты, могли появляться и такіе тенденціозно-соціальные романы,—и они находились бы въ связи съ физіономіей эпохи; но еслибъ въ нихъ не выражалось ничего цѣннаго въ поэтическомъ или реально-художественномъ смыслѣ—они сохраняли бы за собою только значеніе извѣстнаго рода документовъ—не больше. И позднѣе весь періодъ такъ называемаго романтическаго движенія, съ конца XVIII вѣка до 30-хъ годовъ XIX-го—эпоха

въ нѣсколько десятковъ лѣтъ—преисполненъ былъ разныхъ протестовъ противъ дѣйствительности; многочисленные романы, повѣсти, драмы, поэмы являлись несомнѣнными показателями разныхъ двигательныхъ стремленій развитого меньшинства—и все-таки же не наградили нѣмецкую литературу ни однимъ произведеніемъ, «создающимъ эпоху».

Римскій Волшебникъ.

Между «Рыцарями Духа» и вторымъ громаднымъ романомъ Гуцкова «Римскій Волшебникъ» лежитъ цѣлое десятилѣтіе, когда, послѣ событій 1848 г., сразу подняла голову реакція и только къ половинѣ 50-хъ годовъ стало опять немного легче дышаться, вмѣстѣ съ ослабленіемъ того вліянія, какое Россія имѣла на всю внутреннюю и внѣшнюю жизнь Германіи. Въ это десятилѣтіе усилилось и западно-католическое обаяніе, что̀ и дало автору «Римскаго Волшебника» центральную идею его многотомнаго романа. Въ немъ онъ поднялся до очень крупнаго замысла, въ который вошли и мотивы всемірной борьбы между нѣмецкимъ самостоятельнымъ духомъ и давленіемъ римской куріи, которая желаетъ все подвести подъ одинъ уровень. Даже и болѣе объективные критики не могли, при появленіи этого романа, отказать въ своемъ сочувствіи автору, который такъ страстно поддерживалъ національное и освободительное сознаніе нѣмцевъ. Въ такой задачѣ много элементовъ художественнаго творчества, въ самомъ высокомъ его значеніи. — Въ этомъ романѣ авторъ, преисполненный преданности своимъ идеямъ и симпатіямъ, съумѣлъ создать нѣсколько гораздо болѣе реальныхъ, живыхъ, знакомыхъ нѣмецкимъ читателямъ той эпохи образовъ, характеровъ и обстановокъ. И «Римскій Волшебникъ» остается, конечно, романомъ тенденціи, но съ гораздо болѣе яркой характеристикой и живымъ изображеніемъ дѣйствительности.

Гуцкову принадлежитъ починъ сопоставленія Рима, домогательствъ куріи на вселенскую силу и всего того, что̀ въ его отечествѣ, съ одной стороны, способно было на освободительную борьбу, а съ другой—подчинялось римскому владычеству, которое проникло, какъ разъ въ ту эпоху, въ такіе слои интеллигенціи, гдѣ прежде было гораздо больше умственной самостоятельности. Мѣстомъ этого соединенія авторъ выбралъ прирейнскую страну, или Вестфалію, гдѣ и до сихъ поръ нѣмецкое католичество господствуетъ.

Цѣлый рядъ лицъ проходитъ передъ нами изъ міра клерикальнаго, во всѣхъ его развѣтвленіяхъ, показывающій, что авторъ много и страстно занимался борьбой католичества съ религіознымъ свободомысліемъ. Но тенденція все-таки же вредитъ способности автора къ созданію живыхъ лицъ и реально художественныхъ картинъ дѣйствительности. Онъ не можетъ воздержаться отъ усиленія эффектовъ, впадая въ обыкновенный обличительный тонъ письма ревнителей свободомыслія, когда они изображаютъ католическій міръ, вплоть до такихъ подробностей, какъ предательское обвиненіе патера, оклеветаннаго въ томъ, что онъ поцѣловалъ свою исповѣдницу въ исповѣдальной будочкѣ. А въ чисто римскихъ подробностяхъ романа (въ которомъ Гуцковъ—какъ мы сказали выше—являлся предшественникомъ цѣлаго ряда произведеній, вплоть до «Рима» Золя)—авторъ не избѣжалъ всякаго рода усиленныхъ эффектовъ: таинственныхъ комбинацій, тайныхъ обществъ, изображенія эксцессовъ и чудесъ. И тутъ онъ дѣлается наполовину рабомъ своей тенденціи. Теперь вся эта романтическо-соціальная и пестрая галлерея лицъ и сценъ теряетъ уже въ нашихъ глазахъ (по прошествіи трехъ-четырехъ десятковъ лѣтъ) даже цѣнность этнографическихъ снимковъ, потому что она, на двѣ трети, подсочинена, написана въ извѣст-

номъ духѣ и слишкомъ далека отъ задачъ всякаго художественнаго произведенія, свободнаго и отъ тенденціи, и отъ авторскаго произвола.

Главный герой романа остается для насъ явно романтической фигурой. Онъ слишкомъ прямолинейно проведенъ черезъ всѣ перипетіи, испытанія и соблазны. Въ этой фигурѣ священника, достигшаго подъ конецъ епископской каѳедры, авторъ желалъ проявить свое идейное безпристрастіе. Онъ является у него идеаломъ духовнаго вождя. Такой замыселъ былъ бы очень заманчивъ для всякаго объективнаго художника; но и тутъ авторъ «Римскаго Волшебника» отдалъ дань запоздалому романтизму, не сохранилъ въ себѣ чувства мѣры и черезчуръ идеализировалъ своего героя.

По фабулѣ и умѣнью вести разсказъ, этотъ романъ считается въ нѣмецкой критикѣ выше «Рыцарей Духа». Но мыслимо ли сосредоточить интересъ на главномъ дѣйствіи, создать что-либо цѣльное, уравновѣшенное, словомъ, художественное—въ романѣ, имѣющемъ девять томовъ? Тутъ повторяется пріемъ французскихъ романистовъ, какъ Евгеній Сю и Александръ Дюма. Попутно забирая множество лицъ и эпизодовъ, пришлось нанизывать ихъ на одну яко бы руководящую нить, не сдерживая своего чисто авторскаго желанія набить свою вещь пикантнымъ внѣшнимъ интересомъ или эффектно тенденціознымъ добромъ. Нѣтъ ничего удивительнаго поэтому, что дѣйствіе, въ подобныхъ произведеніяхъ, безпрестанно останавливается, главная нить пропадаетъ куда-то и читатель долженъ проходить черезъ цѣлые длиннѣйшіе и сложные эпизоды, наполненные безконечными разговорами. Въ этомъ смыслѣ второй девятитомный романъ Гуцкова стоитъ никакъ не выше перваго. И заключеніе «Римскаго Волшебника» вводитъ читателя въ чисто фантастическія комбинаціи автора. Его герой—Бонавентура—предназначенъ быть

папой послѣ Пія IX-го. Въ него Гуцковъ влагаетъ такія идеи, чувства и замыслы, которые никогда не западали и не могутъ западать въ душу истаго сына римской куріи. И въ этой фигурѣ сказался только мечтательный идеализмъ Гуцкова, ударившагося въ фантасмагорію преображеннаго католичества, призваннаго унаслѣдовать на землѣ царствіе Божіе. Такой поворотъ въ самомъ авторѣ, близкомъ къ восторженному, хотя и резонирующему мистицизму, дѣлаетъ уже, самъ по себѣ, всю его беллетристическую работу, за цѣлыхъ двадцать пять лѣтъ, лишенною серьезнаго, хотя бы только культурно-историческаго значенія. Авторъ «Рыцарей Духа»—признанный глава «юной Германіи»—къ 40-мъ годамъ протестующій какъ свободный мыслитель и сторонникъ коренныхъ общественныхъ преобразованій—кончаетъ восторженной мечтой о такомъ папѣ, который будетъ созывать «свободный соборъ» для того, чтобы завершить реформаціонное движеніе, начатое Лютеромъ и создать царство Божіе на землѣ.

Такія тенденціозныя произведенія, какъ эти оба романа—теперь уже и въ Германіи забытые, а у насъ и подавно—имѣютъ въ исторіи эволюціи новѣйшей беллетристики значеніе весьма поучительныхъ фактовъ, хотя и отрицательнаго свойства. Они всего ярче оттѣняютъ то, что, въ огромной производительности, какая отличаетъ беллетристику XIX-го вѣка—положено на неблагодарный трудъ сочинительства, разумѣя это слово въ его узкомъ смыслѣ. И еслибъ романисты, какъ Гуцковъ, имѣли гораздо меньше таланта, но были бы свободнѣе отъ субъективныхъ настроеній, они оставили бы литературному потомству, быть можетъ, не особенно крупныя, но, во всякомъ случаѣ, цѣнныя произведенія—цѣнныя по бóльшей правдѣ, а главное, по лучшимъ заботамъ художническаго труда, проникнутыя желаніемъ извлекать изъ

живой дѣйствительности матеріалъ для творческихъ образовъ, придавать своему труду артистическую отдѣлку.

И даже среди сверстниковъ Гуцкова найдутся авторы, какъ, напр., Максъ Вальдау (псевдонимъ дворянина по фамиліи Шпиллеръ фонъ-Гауеншильдъ), который, за нѣсколько лѣтъ до появленія «Рыцарей Духа», выступилъ съ романомъ «Nach der Natur», гдѣ тенденціозность сказалась всего больше въ субъективизмѣ автора, задумавшаго вещь, въ которой онъ возобновляетъ традиціи Вильгельма Мейстера—и съ романомъ «Aus der Junkerwelt», появившемся какъ разъ въ одинъ годъ съ «Рыцарями Духа», гдѣ чувствуется воздѣйствіе на него соціальныхъ романовъ Жоржъ Зандъ. Тенденція въ духѣ защиты рабочаго класса и обличенія жесткости баронскаго сословія тутъ очевидна не менѣе, чѣмъ въ романахъ Гуцкова; но она не мѣшаетъ воспроизведенію множества вѣрныхъ и хорошо обработанныхъ сценъ съ цѣлой галлереей лицъ изъ тѣхъ мѣстностей сѣверо-восточной Германіи, которыя авторъ съ дѣтства изучалъ. Романы Макса Вальдау.

Это уже переходъ къ тому роману этико-соціальнаго характера, какой мы видимъ у Шпильгагена и Ауэрбаха на рубежѣ второй и третьей трети XIX-го вѣка.

Тенденціозно-соціальный романъ того пошиба, какой далъ ему главнымъ образомъ Гуцковъ, долженъ былъ къ 60-мъ годамъ перейти изъ Германіи на болѣе прочную почву и найти въ Фридрихѣ Шпильгагенѣ самаго стойкаго, разносторонне образованнаго и талантливаго дѣятеля въ области интересной идейно-реалистической беллетристики. Идейно-реальная беллетристика Шпильгагена.

По годамъ и времени своего появленія на литературномъ поприщѣ Шпильгагенъ почти на двадцать лѣтъ моложе автора «Рыцарей Духа» и «Римскаго Волшебника». Онъ, по замыслу и складу и даже пріемамъ

писательской работы, можетъ, на первый взглядъ, показаться совершенной противоположностью тенденціозному романтизму Гуцкова. Но и нѣмецкіе критики (даже въ лицѣ самыхъ искреннихъ почитателей Шпильгагена) давно уже согласились съ тѣмъ, что его романы должны быть отнесены также къ области тенденціозно-соціальной беллетристики, на которую Гуцковъ сильно повліялъ и въ положительномъ, и въ отрицательномъ смыслѣ.

Русская публика 60-хъ и 70-хъ годовъ, тогдашняя молодежь и все то, что сочувствовало освободительному направленію въ общественныхъ и этическихъ вопросахъ, сдѣлали изъ этого нѣмецкаго романиста своего любимца. Успѣхъ Шпильгагена, въ первое десятилѣтіе по появленіи его вещей въ печати, объясняется весьма легко не только потребностью въ томъ, чтобы романъ занимался интересами, близкими тогда и у насъ, и въ Германіи молодымъ генераціямъ, но чтобы онъ въ то же время болѣе трезво отзывался на правду дѣйствительности, выставляя въ симпатичномъ свѣтѣ то, чему молодая публика сочувствовала, и обличая все старое, отжившее, противное демократическому духу эпохи.

Для насъ, держащихся болѣе объективнаго мѣрила въ опредѣленіи развитія художественнаго творчества, главный интересъ сводится къ тому, чтобы показать—какъ послѣ развала романтической тенденціозности, послѣ такихъ произведеній, какъ два гремѣвшихъ когда-то романа Гуцкова и въ нѣмецкой беллетристикѣ поднялись требованія въ сторону реальной правды и предметомъ литературнаго изображенія дѣлались нравы, люди, природа, съ гораздо большей заботой о вѣрности наблюденій, о передачѣ настоящаго колорита, о болѣе требовательномъ мастерствѣ воспроизведенія. Но все это — опять-таки на

извѣстныя темы, хотя искусно прикрытыя и внѣшнимъ интересомъ фабулы, и обиліемъ бытовыхъ картинъ, психологическимъ анализомъ и описательными подробностями, гдѣ природа трактуется уже гораздо художественнѣе.

Въ первой вещи, получившей извѣстность—въ повѣсти «Auf der Düne» будущаго автора «Загадочныхъ Натуръ» и романа «In Reih und Glied», который пріобрѣлъ такую популярность у насъ подъ не совсѣмъ вѣрнымъ заглавіемъ «Одинъ въ полѣ не воинъ»—картины природы, обаяніе морской шири, любовное изображеніе простого быта и романическая фабула, не идущая дальше перипетій чисто нѣмецкой борьбы чувства и нравственнаго долга—все это не заключало въ себѣ еще слишкомъ ясныхъ соціальныхъ тенденцій. Но въ «Загадочныхъ Натурахъ» и въ романѣ, который составляетъ его продолженіе—«Отъ мрака къ свѣту», и наконецъ въ кульминаціонномъ произведеніи Шпильгагена «In Reih und Glied»—мы находимъ несомнѣнные отголоски тѣхъ мотивовъ, какіе преобладаютъ у Гуцкова; только въ романѣ шпильгагенскаго типа разные неудачники, прожигатели жизни, донъжуаны, мечтатели съ революціонно-соціальнымъ credo уже не выражаютъ положительныхъ идеаловъ автора, а служатъ ему больше для того, чтобы привлекать симпатіи читателей къ болѣе трезвой жизни, къ борьбѣ во имя здоровыхъ этическихъ основъ, съ проповѣдью исполненія долга.

Изображая какъ бы сочувственно судьбу героя романа «Загадочныя Натуры»—Освальда Штейна—авторъ все-таки доводитъ его до полнаго жизненнаго банкротства и заставляетъ этого бурнаго неудачника кончить дни свои на мартовскихъ барикадахъ, совершенно такъ, какъ Тургеневъ покончилъ съ своимъ Рудинымъ. Герои Шпильгагена.

И другой его герой, сдѣлавшійся у насъ почти

такъ же популярнымъ, какъ и Рудинъ—Лео Гутманъ—только повидимому какъ бы увлекаетъ самого автора. И его онъ дѣлаетъ несостоятельнымъ въ борьбѣ за свои соціально-демократическіе идеалы и замыслы. Идея романа «In Reih und Glied» есть защита принципа солидарности; подчиненіе личности общему строю, нравственной и общественной дисциплинѣ, идеаломъ которой является воинскій строй, откуда взята и самая поговорка, послужившая роману заглавіемъ. Эта проповѣдь подчиненія личности обществу, гражданской и нравственной резиньяціи проникаетъ собою все произведеніе Шпильгагена. Оно не могло бы доставить ему такой популярности и у себя дома, и у насъ въ Россіи, если бы онъ въ то же время не выступалъ вездѣ какъ поборникъ демократическихъ стремленій и упованій, какъ безпощадный и плодовитый изобличитель отживающаго феодально-дворянскаго строя, изобразитель цѣлой галлереи лицъ изъ этого міра.

Одинъ изъ его романовъ, стоящихъ какъ бы въ сторонѣ отъ задачъ «Загадочныхъ Натуръ» и эпопеи Лео Гутмана—«Die von Hohenstein» остается типическимъ образцомъ такой обличительной беллетристики, направленной на все сословное, на нравы сытаго класса, измельчавшаго въ чувственномъ прожиганіи жизни, безъ идеаловъ и будущности.

Романъ шпильгагенскаго типа.

Романъ шпильгагенскаго типа весьма знаменателенъ въ исторіи развитія повѣствовательной беллетристики XIX вѣка, какъ очень сложный и доказательный документъ. Тутъ происходитъ въ творческой работѣ талантливаго, наблюдательнаго и чрезвычайно хорошо подготовленнаго писателя борьба между задачами истинно художественными и публицистическими.

Если брать отдѣльно картины природы, характеристики, изображенія той или иной среды, самыя удачныя лица и подробности быта, то получится значи-

тельный сборъ образчиковъ хорошей литературной работы писателя, желающаго не сочинять, а воспроизводить жизнь. Но эта работа не стоитъ выше того, до чего достигъ, въ смыслѣ художественнаго творчества, романъ во Франціи и въ Англіи въ предъидущія два десятилѣтія. Тенденціозность сказывается въ этой работѣ не въ одномъ только проведеніи извѣстныхъ идей и защитѣ извѣстныхъ политико-соціальныхъ идеаловъ, а главнымъ образомъ въ характерѣ замысловъ, въ намѣренномъ сопоставленіи лицъ изъ разныхъ слоевъ общества съ цѣлью: доставить торжество тому, на чемъ покоятся симпатіи автора.

Теперь и у нѣмцевъ (въ тѣхъ поколѣніяхъ, какія выступили на сцену къ концу XIX-го вѣка)—романъ шпильгагенскаго типа уже не можетъ пользоваться никакимъ обаяніемъ. Его герои и героини созданы по извѣстнымъ рецептамъ. И представители привилегированнаго сословія, и демократы, и образцы моральныхъ нѣмецкихъ добродѣтелей, и женщины съ демоническими натурами, и героини, которымъ отданы высшія симпатіи автора—все это въ свѣтѣ болѣе строгой художественно-литературной критики оказывается въ значительной степени дѣланнымъ, сочиненнымъ, принадлежащимъ, хоть и не вполнѣ, къ одному и тому же разряду беллетристики, какъ романы Октава Фелье, но только съ другой тенденціей и окраской. И нѣмецкій читатель конца XIX-го вѣка требуетъ уже большей непосредственности, простоты, внутренней интуиціи; для него природа въ романахъ Шпильгагена является только старательно написанной декораціей. Въ ней онъ не видитъ настоящей поэтичности и истинно новыхъ изобразительныхъ пріемовъ. Лица, претендующія на значеніе типовъ, кажутся ему слишкомъ прямолинейными, составленными по извѣстнымъ, чисто авторскимъ соображеніямъ. Діалоги уже и со-

всѣмъ не отзываются художественной правдой. Они черезчуръ длинны; въ нихъ царствуетъ часто резонерство. Фабула, то-и-дѣло, переходитъ также въ сочинительство, подолгу останавливается надъ такими подробностями свѣтской, придворной и бюргерской жизни, гдѣ художественный интересъ отходитъ совершенно на заднiй планъ и чувствуется только желанiе автора выполнить извѣстную программу, поддерживая занимательность внѣшними прiемами или игрой въ интересные тогда, и уже совсѣмъ вывѣтрившiеся теперь, соцiально-этическiе и свободомыслительные мотивы.

Можно безъ преувеличенiя сказать, что еслибъ авторъ «Загадочныхъ Натуръ» не пошелъ по этому двойственному пути, не эксплоатировалъ бы всего больше свой успѣхъ, служа извѣстной тенденцiи — онъ помогъ бы расширенiю, въ нѣмецкой беллетристикѣ 50-хъ и 60-хъ годовъ, области истинно реальнаго художественнаго романа, съ его развѣтвленiями въ бытовую повѣсть, какъ это сдѣлали нѣсколько его сверстниковъ и единоплеменниковъ, о чемъ мы будемъ говорить ниже. Истинное завоеванiе творческаго романа въ работѣ Шпильгагена сводится въ сущности къ весьма малому, если цѣнить всего больше художественныя завоеванiя романа. Но нельзя не признать того, что и такая беллетристика (когда она талантлива и проникнута постояннымъ и возрастающимъ желанiемъ захватывать дѣйствительность все шире и шире) служитъ дѣлу слiянiя жизни съ творчествомъ, хотя и безъ настоящей свободы художническаго чувства, слишкомъ подчиняясь извѣстнымъ идеямъ, симпатiямъ и стремленiямъ, не дѣлая изъ прекраснаго творчества главную и самодовлѣющую цѣль.

И молодая нѣмецкая критика находитъ, не безъ основанiя, что любой изъ героевъ и любая изъ героинь шпильгагенскихъ романовъ чрезвычайно скоро

состарились, потому что въ нихъ нѣтъ болѣе глубокой, общечеловѣческой основы, потому что они были слишкомъ «злободневны» (какъ нынче выражаются на нашемъ критическомъ жаргонѣ), потому что ихъ психологія вставлена во временныя рамки, фабулы постоянно отзываются желаніемъ доставить торжество представителямъ тѣхъ соціально-этическихъ принциповъ, которые дороги автору.

Весьма поучительно—сопоставить беллетристическую дѣятельность Шпильгагена съ работой одного изъ его предшественниковъ, у насъ почти совершенно неизвѣстнаго Л. Шюкинга — автора многочисленныхъ романовъ, которые стали появляться еще въ началѣ 40-хъ годовъ. Какъ уроженецъ Вестфаліи, онъ ограничился воспроизведеніемъ жизни народа, бюргерства и дворянства этой области Германіи. Онъ тоже былъ не лишенъ извѣстной соціальной тенденціозности, но въ гораздо меньшей степени, и его авторская работа, въ смыслѣ трезваго искренняго реализма, примыкаетъ прямо къ тѣмъ нѣмецкимъ писателямъ, которые всего больше послужили художественно-реальному роману въ Германіи. Онъ съ меньшимъ резонерствомъ и предвзятостью изображалъ нравы, типы и характеры изъ разныхъ слоевъ общества—дворянства, мелкаго бюргерства и сельскаго люда. Онъ одинъ изъ первыхъ схватилъ картину вторженія промышленнаго и денежнаго міра въ старонѣмецкую жизнь. Его симпатіи, не идущія дальше примиренія личной жизни и потребности въ счастьѣ съ тѣмъ, что̀ доставляютъ успѣхи развивающейся культуры—позволяютъ ему оставаться болѣе объективнымъ изобразителемъ всего того, что̀ онъ изучилъ, черезъ что̀ прошелъ вмѣстѣ съ своими сверстниками. И самая манера разсказа — ясная и простая—позволила ему держаться вдалекѣ отъ тенденціознаго романтизма, который какъ разъ въ концѣ

40-хъ и въ 50-хъ годахъ увлекалъ и писателей, и публику.

На Высотѣ Ауэрбаха.

Къ Шпильгагену примыкаетъ и одинъ изъ даровитѣйшихъ его сверстниковъ—Ауэрбахъ, какъ романистъ. Объ авторѣ «Деревенскихъ Разсказовъ» мы говоримъ въ другомъ мѣстѣ; а здѣсь остановимся на томъ его произведеніи, которое принадлежитъ уже началу 60-хъ годовъ—на романѣ «На Высотѣ» («Auf der Höhe»). Эта вещь, прославившаяся не менѣе самыхъ популярныхъ романовъ Шпильгагена и достаточно извѣстная русской публикѣ, по складу своему, пріемамъ работы и смѣси морально-этической тенденціи съ художественными задачами—принадлежитъ къ тому же роду беллетристики. И въ ней тотъ разсказчикъ шварцвальдскихъ исторій, который ввелъ въ область нѣмецкой беллетристики столько свѣжаго и поэтически-новаго, дѣлается сочинителемъ романтической фабулы, куда вставлено нѣсколько фигуръ въ томъ же родѣ, какъ и шпильгагенскіе герои, но съ меньшимъ искусствомъ интересной компановки.

Къ романамъ Ауэрбаха молодыя поколѣнія въ Германіи предъявляютъ такія же требованія, какъ и къ произведеніямъ Шпильгагена. На нихъ нельзя смотрѣть, какъ на истинныя завоеванія художественнаго творчества, а на ихъ активъ позволительно записать только то, что мы сейчасъ отмѣтили, говоря о Шпильгагенѣ.

Охранительная беллетристика.

Тенденціозно-соціальная нѣмецкая беллетристика въ тотъ же 30-лѣтній періодъ, вплоть до начала 60-хъ годовъ, шла и не по одному руслу прогрессивныхъ идей; она выступала и съ консервативной, и даже ретроградной тенденціей. Самымъ пикантнымъ фактомъ можно считать появленіе со второй половины 50-хъ годовъ такого рода романовъ, авторомъ которыхъ была та самая графиня Ганъ-Ганъ, выступившая двад-

цать лѣтъ передъ тѣмъ, какъ нѣмецкая пропагандистка жоржъ-зандовскихъ идей.

Художественное теченіе.

Приближеніе къ болѣе художественному воспроизведенію жизни началось гораздо раньше расцвѣта въ Германіи тенденціозно-соціальнаго романа; еще до Гуцкова. У насъ мало кто помнитъ и знаетъ того романиста, который уже къ половинѣ 30-хъ годовъ выпустилъ въ свѣтъ произведеніе, правда, съ сильнымъ субъективнымъ окрашиваньемъ въ тонѣ протестующаго пессимизма, но съ гораздо большимъ чувствомъ правды, съ разнообразными картинами реальной дѣйствительности. Это былъ Карлъ Иммерманъ—авторъ когда-то прогремѣвшаго романа «Эпигоны». Съ тѣхъ поръ слово это пріобрѣло значеніе прозвища. Въ этомъ романѣ замѣчается прямо генетическая связь съ «Вильгельмомъ Мейстеромъ» Гёте. Тутъ передъ нами исторія, имѣющая характеръ мемуаровъ, въ которой духъ времени изъ эпохи 20-хъ годовъ схваченъ въ цѣломъ рядѣ вѣрныхъ, хотя и безпощадныхъ картинъ быта и отдѣльныхъ типическихъ лицъ тогдашняго нѣмецкаго общества. И самый герой отличается склонностью Вильгельма Мейстера къ поискамъ за разнообразными впечатлѣніями жизни. Протестующее настроеніе автора (который является однимъ изъ первыхъ обличителей тогдашняго индустріальнаго, промышленнаго духа, какой съ тѣхъ поръ обладаетъ всей Европой) не помѣшало ему въ изображеніяхъ нравовъ и отдѣльныхъ характеровъ. Но онъ не проводитъ никакой слишкомъ ясной тенденціи, какъ это дѣлалъ Гуцковъ и его подражатели, а въ новѣйшее время Шпильгагенъ.

Эпигоны К. Иммермана.

Сатирическая струя.

Иммерманъ одинъ изъ первыхъ пустилъ и сатирическую ноту въ изображеніи современной ему жизни, и если сатира, какъ и юморъ (что мы видѣли, говоря объ англійскомъ романѣ) мѣшаетъ вполнѣ ясному воспроизведенію живой дѣйствительности, то все-таки же

она въ исторіи развитія романа представляетъ собою тотъ видъ субъективизма, который не позволяетъ вдаваться въ авторскій произволъ, давать слишкомъ большой ходъ своему сочинительству, грѣшить сентиментальностью, преувеличеніемъ и фальшью всякаго рода, какія подсказываетъ ложно направленный идеализмъ, не сдерживаемый чувствомъ реальной правды. Иммерману, какъ автору сатирическаго романа «Мюнхаузенъ, исторія въ арабескахъ», появившемуся въ 1839 году, принадлежитъ и починъ въ развитіи той нѣмецкой беллетристики, которая къ 50-мъ годамъ явилась какъ бы отрезвляющимъ противовѣсомъ революціонному романтизму во вкусѣ произведеній Гуцкова. Этому помогли и политически-соціальныя обстоятельства. Послѣ взрыва 1848 года, когда наступила почти повсемѣстно реакція, проявилась потребность въ болѣе простомъ, незатѣйливомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ забавномъ, веселомъ отношеніи къ дѣйствительности.

Къ этому времени сатирико-юмористическіе мотивы сдѣлались очень популярны у читающей публики, которая увлекалась англійской беллетристикой. Два писателя дали дальнѣйшій толчокъ реалистической юмористикѣ, въ которой, однако, не могло быть настоящаго художественнаго творчества. Но она все-таки же поддерживала въ читающей публикѣ потребность въ болѣе здоровомъ настроеніи, отъучала отъ всего субъективно-вымышленнаго, расширяла предѣлы наблюдательности, вводила все новыя и новыя сферы жизни въ область литературнаго изображенія.

Романы Гольтея и Гаклендера.

Изъ этихъ двухъ писателей одинъ, имѣвшій въ началѣ большой успѣхъ, какъ драматургъ, принадлежитъ больше 40-мъ годамъ, а другой дѣйствовалъ, какъ весьма плодовитый романистъ и разсказчикъ, вплоть до послѣдней трети XIX-го вѣка. Это были Гольтей и Гаклендеръ. Они отвѣчали назрѣвающей въ нѣмецкой

публикѣ склонности къ реальному изображенію жизни, а для вкусовъ большой публики привлекали ее разнообразіемъ содержанія, пестротой картинъ, новизной тѣхъ странъ и тѣхъ слоевъ общества, куда авторы приглашали ее.

По времени своего рожденія и первоначальной карьерѣ драматурга Гольтей—гораздо старше (родился въ 1797 году), но онъ только къ началу 50-хъ годовъ выступилъ съ своимъ романомъ «Wagabunde», построеннымъ опять-таки по рецепту «Вильгельма Мейстера», герой котораго прошелъ черезъ всевозможныя жизненныя мытарства, и—какъ въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ»—самыя интересныя, яркія и реально-вѣрныя картины, очерки и типическія лица принадлежатъ артистическому міру. Этотъ міръ, знакомый автору прекрасно, изображенъ безъ всякаго подкрашиванья, съ часто безпощадной правдой.

Гаклендеръ выступилъ какъ беллетристъ-повѣствователь раньше Гольтея, въ 1842 году, и прямо съ очеркомъ, гдѣ онъ—одинъ изъ первыхъ—познакомилъ нѣмецкую большую публику съ жизнью на востокѣ. Его личная карьера позволила ему очень много ѣздить и по западной Европѣ, и на востокѣ, не исключая и Россіи. Событія 1849 года проходили также передъ его глазами и весь этотъ богатый жизненный матеріалъ питалъ его огромную беллетристическую производительность не одинъ десятокъ лѣтъ. Знакомство съ военной жизнью дало ему также весьма цѣнный матеріалъ. А по мнѣнію нѣмецкой критики, лучшее, что̀ имъ было написано и въ 40-хъ и въ 50-хъ годахъ, принадлежитъ къ юмористическому роду, въ которомъ сказывалось вліяніе великаго англійскаго романиста, почему Гаклендеръ давно уже былъ прозванъ на своей родинѣ «нѣмецкимъ Диккенсомъ». Только эта сторона его писательства и можетъ теперь имѣть нѣ-

которое значеніе, а все, что онъ потомъ писалъ— большіе романы съ соціальными замыслами—лишено сколько-нибудь выдающагося художественнаго достоинства.

Мы видимъ дальше какъ и нѣмецкій романъ освобождается отъ разныхъ придатковъ, мѣшающихъ свободѣ творчества и мастерству выполненія.

Зеленый Генрихъ Келлера.

И даже въ такомъ произведеніи, какъ «Зеленый Генрихъ» нѣмецко-швейцарскаго писателя Келлера, замыселъ котораго относится къ концу 40-хъ годовъ (хотя все произведеніе появилось только въ началѣ 50-хъ) есть отголоски субъективизма, породившаго Вертера, Ренэ и Обермана. Но они переработались въ гораздо болѣе детальную психо-культурную исповѣдь, гдѣ жизненные итоги молодого малаго, стремящагося къ выработкѣ себѣ болѣе высокаго credo, полны самыхъ правдивыхъ психическихъ откровеній и подробностей быта въ разныхъ уголкахъ нѣмецкой жизни.

Замѣчательно, что этотъ психо-бытовой романъ, имѣющій генетическую связь съ «Вильгельмомъ Мейстеромъ», хотя и былъ замѣченъ при своемъ появленіи и нашелъ не малый кругъ читателей; но въ литературныхъ сферахъ не былъ достаточно оцѣненъ. Только въ самое послѣднее время нѣмецкая критика признала въ Келлерѣ «большого писателя», и въ этомъ «Зеленомъ Генрихѣ» увидала какъ бы предвозвѣстника всѣхъ ищущихъ высшей правды людей конца вѣка. И до Келлера въ нѣмецкомъ романѣ никто еще такъ искренно, тонко и колоритно не воспроизводилъ жизненныхъ испытаній воспріимчивой натуры, стремящейся къ высшимъ идеаламъ, причемъ индивидуальная исповѣдь вставлена въ разнообразный комплексъ бытовыхъ картинъ, портретовъ, очерковъ и сценъ, гдѣ сказывается и свѣжее творческое воображеніе. Какъ «Вильгельмъ Мейстеръ» и «Зеленый Генрихъ»—также арти-

стическая натура, ищущая призванія, но выхваченная не изъ болѣе уравновѣшеннаго и чувственно-разсудочнаго XVIII-го вѣка, а изъ эпохи, когда Европа переживала рядъ всякаго рода кризисовъ, когда романтизмъ окрашивалъ еще всѣ стремленія души. И эстетическое настроеніе, преобладающее въ натурѣ Зеленаго Генриха, вмѣстѣ съ очень развитой фантазіей толкаетъ его въ такія испытанія, изъ которыхъ онъ не выноситъ той здоровой душевной силы, какая нужна для плодотворной борьбы. Но въ его поискахъ идеала, вѣры, этической правды уже заключены первенствующія стремленія истыхъ дѣтей XIX-го столѣтія. Его религіозныя колебанія, кончающіяся своеобразнымъ credo, его научный позитивизмъ, согрѣтый теплотой естественной религіи—не продуктъ тенденціозныхъ измышленій, которыя отводятъ художественно-реальный романъ отъ его истинной цѣли, а нѣчто болѣе живое, представленное въ рядѣ искреннихъ психическихъ изображеній и житейскихъ чертъ.

Дальнѣйшая фаза.

Въ первыя двѣ трети вѣка нѣмецкій художественно-реальный романъ не пошелъ дальше того, что Густавъ Фрейтагъ далъ въ своемъ знаменитомъ «Soll und Haben», который появился въ 1855 г. Почва для него была уже подготовлена работой беллетристовъ, обратившихся къ разнымъ сторонамъ жизни общества, вплоть до народныхъ сферъ, и направленіемъ тѣхъ научныхъ изслѣдованій обширнаго и разнообразнаго нѣмецкаго отечества, какія нашли себѣ въ трудахъ Риля своего талантливаго представителя. Здѣсь мы и представимъ въ отдѣльной картинѣ развитіе художественной беллетристики въ такомъ ея отдѣлѣ, какъ народный бытъ.

И тотъ изъ народно-бытовыхъ писателей Германіи, который сдѣлался популярнѣйшимъ изобразителемъ обыденной жизни—Фрицъ Рейтеръ, писавшій на меклен-

бургскомъ діалектѣ, и Ауэрбахъ, какъ авторъ «Деревенскихъ Разсказовъ», и нѣсколько другихъ романистовъ — каждый по-своему—работали надъ однимъ и тѣмъ же дѣломъ, приближали нѣмецкій романъ къ тому моменту, когда онъ произнесъ свое рѣшающее слово въ защиту истинной своей задачи: забирать какъ можно шире и разностороннѣе жизнь общества и цѣлаго народа, извлекать изъ трезваго сочувственнаго изученія родной дѣйствительности живые образы, не впадая ни въ идейную тенденціозность, ни въ публицистику, ни въ слишкомъ сатирическій колоритъ.

Soll und Haben Г. Фрейтага. Все это, въ мѣру своего дарованія, выполнилъ Густавъ Фрейтагъ въ своемъ первомъ и безспорно лучшемъ произведеніи. Если быть очень строгимъ и ловить автора на словѣ, то и романистъ, написавшій «Приходъ и Расходъ» («Soll und Haben») будетъ повиненъ въ преднамѣренномъ замыслѣ. Онъ самъ говоритъ, что пожелалъ искать нѣмецкій народъ тамъ, гдѣ въ немъ всего больше цѣннаго и дѣльнаго, т.-е. въ его работѣ. Ему несомнѣнно хотѣлось поднять духи среди тогдашняго измельчанія характеровъ и пониженія общихъ идей и общественныхъ стремленій, поднять ихъ, изображая то, чтó есть въ психическомъ бытовомъ складѣ нѣмцевъ самаго цѣльнаго и плодотворнаго. И это не будетъ придирка, потому что и въ лучшемъ реальномъ романѣ Германіи за двѣ трети XIX-го вѣка слишкомъ легко распознать извѣстнаго рода тенденцію. — Даже новѣйшіе нѣмецкіе критики считаютъ эту тенденцію въ извѣстномъ смыслѣ родственной съ замысломъ «Рыцарей Духа» Гуцкова. Но прямой проповѣди во вкусѣ мотивовъ «юной Германіи» въ романѣ Фрейтага нѣтъ. Все, чтó можно приписать автору—это то, что онъ основывалъ свои патріотическія надежды на вѣрѣ въ самыя коренныя свойства нѣмецкаго народа, на его способности къ труду, борьбѣ и выдержкѣ. И вмѣсто того,

чтобы уноситься въ выспреннія сферы идеалистическихъ или религіозныхъ взглядовъ, упованій и протестовъ, онъ ограничился тѣмъ, что изобразилъ большой кусокъ обыденной жизни, хорошо ему знакомой — жизни въ общемъ мелкой, гдѣ все почти сводится къ борьбѣ и перетиранію житейскихъ интересовъ.

Но эту обыденность, изученную детально, онъ полюбилъ настолько, насколько долженъ полюбить всякій художникъ, способный на творческое воспроизведеніе дѣйствительности.

На взглядъ людей конца вѣка, съ повышеннымъ строемъ требованій соціальной и всякой другой правды— идеалы автора не очень высокаго сорта.

Это можно было бы поставить ему въ упрекъ, еслибъ онъ умышленно переиначилъ жизнь, проповѣдывалъ, а не изображалъ, руководимый здоровымъ художническимъ чутьемъ. Самая положительная сфера, воспроизведенная имъ—бюргерская дѣльность, трудъ, способность къ честному пріобрѣтенію—честному, разумѣется, съ буржуазной точки зрѣнія. Но онъ бралъ эту сферу такою, какою она представлялась въ своихъ лучшихъ экземплярахъ, не подслащивая ее и не позволяя себѣ писать слишкомъ мрачными красками. И этому царству бюргерской дѣятельности — самодовлѣющей и цѣльной—онъ противопоставляетъ, съ одной стороны, разные виды хищничества, а съ другой—образцы безсодержательности, антиобщественности закорузлаго дворянскаго высокомѣрія и дворянской несостоятельности всякаго рода. Центромъ и свѣтовымъ пятномъ является, какъ и должна была явиться по самому заглавію романа, купеческая фирма, бюргерскій мірокъ, сосредоточенный около колоніальнаго торговца, его семьи и всего, что связано съ житейскими отношеніями и дѣловыми интересами такого бюргерскаго ядра.

На теперешній, болѣе взыскательный, взглядъ и

въ этомъ лучшемъ реальномъ нѣмецкомъ романѣ второй трети вѣка, найдется не мало уклоненій отъ строгой художественной правды, найдутся чисто нѣмецкія черты авторства, не полная свобода изображенія и не полный объективизмъ въ трактованіи и картинъ нравовъ, и отдѣльныхъ лицъ. То, что онъ ставитъ, какъ контрастъ съ нѣмецкой бюргерской честностью и дѣльностью (выводя хищниковъ и расточителей изъ еврейскаго міра и быта юнкерско-помѣщичьяго сословія), не вполнѣ свободно отъ нѣкотораго національнаго пристрастія. Но тутъ важенъ почин въ творческой обработкѣ матеріала, способность синтеза, умѣнье для каждой изъ областей дѣйствительности, введенныхъ въ романъ, найти центръ тяжести, выбрать характерныя фигуры, скомпановать подробности, облечь все это въ форму, соотвѣтствующую содержанію, — и въ чисто авторскомъ языкѣ, характеристикахъ, діалогахъ, даже жаргонѣ.

Другой вопросъ—въ какой степени и на лучшій реальный нѣмецкій романъ слѣдуетъ смотрѣть, какъ на вполнѣ своеобразное произведеніе, свободное отъ какихъ бы то ни было вѣяній, шедшихъ изъ другихъ литературъ. Въ этомъ смыслѣ все, что появлялось послѣ лучшихъ вещей Бальзака, не можетъ претендовать на равную самобытность. А у Фрейтага былъ еще и такой предшественникъ, какъ Диккенсъ. И сама нѣмецкая критика указывала на эту связь въ самый разгаръ славы и популярности автора, замѣчая, что у Фрейтага, при родственномъ Диккенсу отношеніи къ дѣйствительности и способности къ реально-юмористическому колориту—все-таки же не было никогда такой же творческой силы. Зато у Фрейтага чувство художнической требовательности было выше—энергическое стремленіе къ тому, чтобы всѣ главныя лица были закончены и во всемъ складѣ произведенія была стро-

гая структура, показывающая, что въ авторѣ воспроизводитель жизни, писатель съ творческимъ дарованіемъ преобладаетъ надъ моралистомъ.

Романъ «Soll und Haben», при своемъ появленіи, могъ считаться только произведеніемъ, не идущимъ дальше жанровыхъ картинъ быта, хотя и очень большихъ размѣровъ; но въ немъ, безъ всякой умышленной тенденціи, раскрылись правдивыя и яркія картины расовой и общественной борьбы. И та тенденціозно-соціальная беллетристика, въ которой Шпильгагенъ сдѣлался первымъ номеромъ—стала повторять многое, что у Фрейтага воспроизведено было съ болѣе художническимъ стремленіемъ къ правдѣ. Но все-таки же самъ авторъ, при всей своей трезвости, не могъ быть вполнѣ свободнымъ отъ стремленій «молодой Германіи», что и сказалось въ симпатичной обработкѣ одного изъ героевъ романа—Финка, въ участь котораго онъ вложилъ множество протестующихъ и саркастическихъ выходокъ противъ буржуазнаго склада жизни. Да и этотъ герой, съ оттѣнкомъ «юной Германіи», гораздо болѣе живетъ, способенъ на борьбу, даже и тогда, когда играетъ жизнью и кончаетъ тѣмъ, что дѣлается носителемъ нѣмецкой культуры на окраинахъ восточной Пруссіи, при чемъ, конечно, Фрейтагъ не ушелъ отъ націоналистическаго отношенія къ славянской расѣ, которую судьба отдала въ распоряженіе пруссакамъ.

При всѣхъ своихъ отрицательныхъ сторонахъ романъ Фрейтага остается литературнымъ документомъ, знаменующимъ побѣду реальнаго творчества.

Мы опять должны зайти назадъ, попадая въ ту литературу, которая въ эволюціи романа XIX-го вѣка отличалась необычайной—сравнительно со всей остальной Европой—продуктивностью романа, какъ особеннаго вида литературныхъ произведеній. Англійская беллетристика.

То, что̀ по-англійски называется: Tale, Novel, Romance (второй терминъ Novel самый употребительный и обнимающій собою всѣ разновидности повѣствовательнаго характера) — какъ мы знаемъ—еще съ XVIII-го столѣтія сдѣлалось британскимъ продуктомъ по преимуществу. И движеніе европейскаго романа къ бо̀льшему и бо̀льшему освобожденію отъ всего того, что̀ мѣшало сліянію жизни и творчества, имѣло въ Англіи очень содержательную исторію. Предъидущій вѣкъ завѣщалъ уже англійскимъ писателямъ XIX-го столѣтія чрезвычайно цѣнныя пріобрѣтенія. И ни въ какой странѣ европейскаго материка романъ, какъ сложившаяся форма литературной фикціи, не дѣлался такой потребностью читающей публики изъ десятилѣтія въ десятилѣтіе, вплоть до самаго конца вѣка. Что̀ замѣчательно: это чрезмѣрное обиліе повѣствовательной прозы разныхъ стилей и направленій, полное всевозможныхъ экскурсій и въ дѣйствительную жизнь, и въ сочиненную—не мѣшало нисколько успѣхамъ поэзіи въ тѣсномъ смыслѣ. Напротивъ, ни въ одной европейской странѣ на континентѣ стихотворныя произведенія лирическаго и эпическаго рода такъ не проникали въ читающую массу, не дѣлались до такой степени предметомъ сбыта на книжномъ рынкѣ. И, несмотря на такую популярность стихотворной формы, на соперничество поэтовъ разныхъ величинъ, романисты плодились въ Англіи необыкновенно. На материкѣ женщины-беллетристы были очень долго явленіемъ исключительнымъ. А въ Англіи онѣ уже ко второй трети XIX вѣка насчитывались десятками; ихъ производительность шла все crescendo, вплоть до нашихъ дней. На континентѣ, за тотъ же періодъ, въ шестьдесятъ слишкомъ лѣтъ, женская беллетристика не превратилась еще въ такую профессію, какъ въ Англіи.

И всѣ мужчины и женщины—своими безчисленными

повѣствовательными произведеніями—служили все возрастающей потребности публики: находить отраженіе британской жизни, и духовной, и матеріальной—гораздо больше, чѣмъ искать въ продуктахъ литературной производительности высшихъ художественныхъ наслажденій.

Вальтеръ-Скоттъ своей изумительной плодовитостью, не покидая области созданнаго имъ историческаго жанра, поддерживалъ постоянную связь публики съ судьбами отечества, знакомилъ съ нравами и бытомъ и болѣе отдаленныхъ, и близкихъ эпохъ, стоялъ на стражѣ всѣхъ чисто британскихъ традицій, нравственныхъ и общественныхъ идеаловъ. Весьма типично для Англіи то, что ея романисты, какъ и поэты, и мыслители, и ученые не принадлежали къ узкому литераторскому цеху. И Вальтеръ-Скоттъ, несмотря на свою профессіональную чрезмѣрную работу, былъ все-таки же настоящій «сквайръ»—человѣкъ «бытовой», какъ нынче выражаются, а не кабинетный, со всѣми характерными качествами, странностями, предразсудками и вкусами шотландскаго помѣщика, влюбленнаго въ исторію, природу и бытовыя традиціи своей родины. И съ тѣхъ поръ мы видимъ, что романъ въ Англіи вербовалъ въ ряды своихъ выдающихся работниковъ людей всякихъ состояній и профессій. За сорокъ лѣтъ (и дальше, если бы мы хотѣли обозрѣвать и послѣднюю треть вѣка) мы видимъ тутъ и судебныхъ чиновниковъ, и докторовъ, и крупныхъ государственныхъ людей, какъ Бульверъ и Дизраэли, и дипломатовъ, и духовныхъ, и моряковъ, и военныхъ; особенно беря англійскую литературу шире, включая въ нее и то, что повѣствовательная беллетристика дала болѣе даровитаго и въ свое время увлекавшаго публику и по ту сторону океана, въ Америкѣ. И одновременно съ этимъ женщины не перестаютъ соперничать съ мужчинами. Двѣ

женщины—одна въ Америкѣ, другая въ Англіи—въ разныхъ родахъ, съ различнымъ талантомъ и съ различной подготовкой—добиваются всемірной извѣстности: Бичеръ Стоу—авторъ «Хижины дяди Тома» и Джоржъ Элiотъ, написавшая «Адама Бида» и «Мидльмарчъ».

Въ Англіи и въ Америкѣ (которой мы займемся только попутно) все было продуктомъ своей почвы, за самыми малыми исключеніями. И, въ то же время, эволюція романа и тамъ проходила черезъ тѣ же фазы, но только съ гораздо бо́льшимъ воздѣйствіемъ жизни на характеръ и направленіе творчества.

Историческій жанръ, созданный Вальтеръ-Скоттомъ, еще долго поддерживалъ интересъ къ занимательной беллетристикѣ съ преобладаніемъ фабулы, и производительность по этой части превосходила даже плодовитость Александра Дюма во Франціи. Изъ числа подражателей Вальтеръ-Скотта—а имя имъ было легіонъ—нѣкоторые теперь забытые романисты и романистки дѣйствовали десятки лѣтъ съ неистощимой плодовитостью, въ родѣ, напр., Джемса, оставившаго послѣ себя (онъ умеръ въ 1860 году) до двухсотъ томовъ романовъ, набитыхъ интересными приключеніями. Почти такъ же плодовиты были и мистриссъ Грей, а въ особенности Гаррисонъ Энсвортъ—авторъ романовъ, которыми зачитывались не въ одной Англіи. Его «Лондонская башня» и «Джакъ Шеппардтъ» соперничали долго съ самыми популярными романами парижскихъ писателей и передѣлывались въ бульварныя мелодрамы. Въ беллетристикѣ этого рода, такъ же какъ и въ свѣтской, гдѣ долгое время пользовалась большимъ успѣхомъ мистриссъ Гооръ, слышались иногда перепѣвы французскихъ темъ. Но и въ женской беллетристикѣ 30-хъ и 40-хъ годовъ зазвучала сатирическая нота и такая писательница, какъ, напр., Фрэнсисъ Тролопъ, по годамъ

своей молодости принадлежавшая еще XVIII вѣку, вмѣсто тенденціозной проповѣди въ защиту женскихъ правъ, раздававшейся на континентѣ, весьма безпощадно изображала особъ своего пола, привлекая публику такими же безпощадными картинами американской жизни, которую она изучила на мѣстѣ. О нѣкоторыхъ писательницахъ, какъ, напр., мистриссъ Гооръ и лэди Блесингтонъ, теперь и въ Англіи почти никто не помнитъ; но онѣ въ свое время интересовали публику, и первая изъ нихъ знакомила въ беллетристической формѣ съ ирландскими нравами, которые были еще новизной для тогдашняго чисто англійскаго общества.

Для беллетристики британскаго происхожденія было особенно выгодно то, что одинъ и тотъ же языкъ объединялъ двѣ большія страны, изъ которыхъ вторая—отпрыскъ британской метрополіи—могла доставить богатый матеріалъ беллетристическому воспроизведенію и на американской почвѣ. Такіе разсказчики, какъ Фениморъ Куперъ, Фредерикъ Мэріэтъ и Майнъ-Ридъ, необыкновенно расширили рамки интереса, связаннаго съ жизнью въ первобытныхъ территоріяхъ, въ лѣсахъ и преріяхъ, среди дикихъ, и въ томъ пестромъ международномъ космополисѣ, гдѣ царствуетъ вѣчная энергія, и человѣкъ проходитъ черезъ тысячи испытаній, неизвѣстныхъ въ городахъ съ старой культурой.

Этотъ значительный вкладъ беллетристики, развившейся среди той же британской расы, перенесенной въ другой міръ, возбуждая внѣшній интересъ читающей публики и на континентѣ Европы—помогалъ все новымъ пріобрѣтеніямъ художественнаго реализма, отвлекалъ писателей отъ выдуманныхъ темъ, отъ возни съ своимъ собственнымъ «я», отъ запоздалыхъ потугъ романтизма. Природа, первобытные люди, бродяги

и скитальцы, піонеры и мореходы—всѣ эти элементы реальной жизни, подъ перомъ талантливыхъ, умѣлыхъ и бывалыхъ разсказчиковъ, отводили интересъ читателей отъ всего того, что отзывается сочинительствомъ въ сентиментальномъ и резонерскомъ тонѣ. И, рядомъ съ эксплоатаціей романовъ во вкусѣ Фенимора Купера, почвенная беллетристика стала изображать съ любовью, знаніемъ дѣла, большой наблюдательностью и здоровымъ чувствомъ правды болѣе спокойную сельскую жизнь, и подъ перомъ Вашингтона Ирвинга, который пріобрѣлъ себѣ и всемірное имя, какъ историкъ, давала параллельныя картины деревенскаго быта въ Англіи и въ Америкѣ.

И прежде чѣмъ мы подведемъ итоги крупнѣйшимъ завоеваніямъ художественнаго творчества въ области британскаго романа, въ лицѣ Диккенса и Тэккерея, мы охарактеризуемъ здѣсь въ крупныхъ чертахъ тѣ этапы общественнаго романа, которые и предшествовали, и сопровождали творческую дѣятельность двухъ главныхъ корифеевъ.

Общественный романъ въ Англіи.

Писатели и писательницы разнаго таланта, въ различныхъ жанрахъ, стиляхъ и направленіяхъ, подчинялись на британской почвѣ одной главной задачѣ: служенію общественнымъ интересамъ и идеаламъ, преслѣдуя почти вездѣ практическую цѣль, добиваясь соціальной или нравственной полезности, поддерживая коренные, сложившіеся всей исторіей устои британскаго credo.

Романы Бульвера и Дизраэли.

Возьмите вы такого писателя, какъ лордъ Бульверъ Литтонъ, принадлежавшаго по времени своего рожденія цѣликомъ къ эпохѣ первой имперіи. По разнообразію своей дѣятельности, по блестящей карьерѣ—и свѣтски-родовитой, и служебной, и литературной—онъ такой же представитель чисто британской разносторонности, какъ его ближайшій сверстникъ, почти ровес-

никъ—Дизраэли. Его общественная карьера была самая разнообразная, энергическая и блестящая. Онъ началъ 23-хъ лѣтъ съ литературной славы, былъ 26-ти членомъ парламента, потомъ министромъ, пэромъ, два раза ректоромъ университета въ Глазго и не переставалъ писать въ различныхъ родахъ: сначала какъ поэтъ, потомъ какъ романистъ и въ вальтеръ-скоттовскомъ родѣ; но, главное, какъ беллетристъ, отзывавшійся на тогдашнія теченія и вѣянія въ образованныхъ сферахъ общества.

Его романъ «Пельгамъ» («Pelham») быстро облетѣлъ всю Европу и нашъ Пушкинъ, вмѣстѣ съ своими друзьями, зачитывался имъ. Опять-таки чисто британская сатирическая жила сказалась въ немъ, до появленія въ литературѣ Диккенса и Тэккерея, въ цѣломъ рядѣ очерковъ, гдѣ онъ, несмотря на свое блестящее положеніе и отвѣтственность, какъ сановника и члена парламента, не затруднился произвести сатирическій смотръ всему тогдашнему обществу: большой свѣтъ, литературный міръ, территоріальное дворянство, буржуазія — ничто не было пощажено. И уже на склонѣ своей карьеры, пожилымъ человѣкомъ, онъ явился еще соперникомъ Диккенса и Тэккерея въ своихъ сдѣлавшихся знаменитыми «Кэкстонахъ» и въ новомъ рядѣ нравоописательныхъ и сатирико-бытовыхъ очерковъ изъ современной англійской жизни, вплоть до послѣдняго его романа, въ свое время также переведеннаго по-русски подъ чисто британскимъ заглавіемъ: «Что онъ съ этимъ сдѣлаетъ?» («What will he do with it»). Пельгамъ.

Ту же прямую связь между человѣкомъ своей эпохи и романистомъ видимъ мы въ писательской карьерѣ Дизраэли, этого исключительнаго удачника, который изъ безвѣстнаго еврея превратился, подъ конецъ жизни, въ пэра Англіи, и долгіе годы правилъ страной, въ

качествѣ перваго министра. Онъ, такъ же какъ и Бульверъ, сразу получилъ извѣстность, очень молодымъ человѣкомъ, 21-го года, своимъ романомъ, съ политико-сатирическимъ оттѣнкомъ—«Вивіанъ Грей». Романъ этотъ, по тому времени, былъ радикальный, почти революціонный, потому что авторъ выступилъ на общественную арену, какъ ярый радикалъ, но очень скоро послѣ того, послѣ двухъ проваловъ на выборахъ, ударился въ противоположную сторону и сдѣлался однимъ изъ оплотовъ консервативной партіи, занялъ мѣсто вожака того, что онъ называлъ «юной Англіей». И, какъ романистъ, онъ пустился развивать свою новую программу въ романахъ на политическія темы вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими вещами въ сентиментальномъ родѣ. Но главнаго своего обаянія на тогдашнюю публику добился онъ двумя романами «Конингсби» и «Сибиль», гдѣ онъ соединялъ принципъ британскаго консерватизма съ горячей защитой того племени, откуда онъ вышелъ, доказывая превосходство еврейской расы надъ всѣми другими расами. И вплоть до конца 60-хъ годовъ, когда онъ выступилъ съ своимъ романомъ «Лотэръ», среди самой упорной парламентской борьбы, послѣ побѣды и пораженія, онъ оставался и на бреши романиста съ такимъ преобладаніемъ политическихъ тенденцій, какого не найдешь ни въ одной европейской странѣ.

Конингсби и Сибиль.

Только Англія и давала образцы подобныхъ комбинацій общественной борьбы и писательскаго призванія, какими были въ свое время Бульверъ и Дизраэли. Тутъ, разумѣется, и рѣчи быть не можетъ о спокойномъ творчествѣ, свободномъ отъ всякихъ предвзятостей, гдѣ высшимъ объектомъ является художественная красота. Но такого рода беллетристика, когда она ведется даровитыми наблюдательными людьми, захватываетъ дѣйствительность во всевозможныхъ сфе-

рахъ, начиная съ высшихъ,—чрезвычайно расширяя ея рамки, хотя и не служитъ прямо эволюціи художественнаго творчества. Сравнительно съ тѣмъ, что мы видимъ, напр., въ Германіи, гдѣ столько мотивовъ (и философскихъ, и этическихъ, и соціальныхъ, и революціонныхъ) было задѣто на протяженіи тридцати лѣтъ, англійскій общественный романъ является не продуктомъ дѣятельности теоретиковъ, не кабинетнымъ, чисто писательскимъ дѣломъ, а такимъ же житейскимъ, какъ пресса, какъ парламентская борьба, какъ всевозможныя отрасли общественнаго движенія. И эта черта остается преобладающей, какой бы талантъ ни данъ былъ въ удѣлъ романисту, какъ мы это увидимъ, когда будемъ говорить о двухъ столпахъ британскаго романа—Диккенсѣ и Тэккереѣ, творчество которыхъ находится въ связи съ тѣмъ, до чего дошелъ романъ на континентѣ въ лицѣ Бальзака.

Дженни Эйръ Шарлотты Бронтё.

И та же общественно-этическая подкладка сказалась и въ писательскомъ дѣлѣ самой даровитой женщины, прославившейся во всей Европѣ и Америкѣ всего однимъ романомъ. Это была Шарлотта Бронтё, извѣстная подъ псевдонимомъ Корреръ-Бэля. Если считать феминизмомъ—употребляя новѣйшій терминъ—все, что въ литературѣ ратовало за женщину, ея права и печальную долю, то и романъ Шарлотты Бронтё «Дженни Эйръ» былъ также въ свое время торжествомъ феминизма. Но какая глубокая разница съ протестами Жоржъ Зандъ, съ ея «Индіаной», открывшей огонь въ схваткѣ женскихъ и мужскихъ правъ и притязаній!

У Жоржъ Зандъ—пылкая проповѣдь свободы чувства, экзальтація страсти, требованіе безусловной эмансипаціи во всемъ, что касается любовной связи, брака и внѣбрачныхъ отношеній. Для нея страсть — своего рода

божество, которому она открыла культъ и вся критика существующихъ условій брачной и семейной жизни, какими она обставила темы своихъ романовъ, есть только средство убѣдительнѣе доказать свои тезисы. А у Шарлотты Бронтё, когда она напечатала трогательную повѣсть своей бѣдной гувернантки въ 1847 г. (т.-е уже въ то время, когда и Диккенсъ, и Теккерей стояли во главѣ англійскаго романа), не было другого побужденія, какъ чисто британской потребности сдѣлать хорошее дѣло—разсказать правдиво и съ захватывающей искренностью то, что она сама, ея сестры и всѣ бѣдныя трудовыя дѣвушки переживаютъ горькаго въ своей профессіи. А мгновенный и необычайный успѣхъ такого романа объясняется опять-таки самыми коренными потребностями британской публики. Это было не столько ново и замѣчательно въ художественномъ отношеніи, сколько безусловно симпатично въ странѣ, гдѣ темныя стороны общественнаго склада, даже самые мрачные контрасты между богатствомъ, властью, привилегіей и самодовольствомъ, съ одной стороны, и ужасами забитости, и нищеты, съ другой—поддерживаютъ строй моральныхъ чувствъ, запросы справедливости и христіанскаго милосердія.

И вся жизнь пасторской дочери была въ полномъ соотвѣтствіи, по своему колориту, съ тѣмъ, что разстроганная Англія, а за ней и континентъ, нашли въ повѣсти бѣдной англійской гувернантки: тяжелое дѣтство, тяжелое исканіе куска хлѣба на чужбинѣ, разныя неудачи, болѣзнь и смерть сестеръ, запоздалый выходъ замужъ за священника и преждевременная смерть на десятомъ мѣсяцѣ замужней жизни.

- -

Высшая грань британскаго романа. По всеобщему признанію, англійскій романъ, во второй трети XIX-го вѣка, достигъ самаго пышнаго расцвѣта подъ перомъ двухъ крупнѣйшихъ талантовъ; но,

вѣрные тѣмъ основнымъ идеямъ и пріемамъ, которыми мы руководствуемся въ этой книгѣ, мы не желали бы сводить все къ извѣстнымъ именамъ, какъ бы эти имена ни были крупны и авторитетны.

Для насъ англійскій романъ въ той его фазѣ развитія, какая связана съ именами Диккенса и Тэккерея— прежде всего продуктъ собирательной творческой дѣятельности, въ которомъ и раса, и общество, и рядъ поколѣній, чередовавшихся въ теченіе долгихъ лѣтъ, начиная съ самыхъ даровитыхъ выразителей, сложились въ извѣстный родъ творчества.

Англійскій романъ, поставленный такъ высоко талантомъ двухъ сверстниковъ писателей, имѣлъ и на континентѣ Европы исключительный успѣхъ, сдѣлался въ особенности у насъ предметомъ почти безусловнаго поклоненія, такъ что въ теченіе нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ въ нашей критической литературѣ не появилось ни одного сочиненія, ни одной даже сколько-нибудь цѣнной статьи съ болѣе объективнымъ анализомъ тѣхъ истинно-художественныхъ достоинствъ, какія находятся въ творческой работѣ обоихъ британскихъ корифеевъ романа.

Онъ слишкомъ преисполненъ своеобразныхъ особенностей, прямо связанныхъ съ темпераментомъ, воспитаніемъ и общественнымъ складомъ, чтобы и на родинѣ его отечественная критика могла достаточно объективно опредѣлить весь его творческій и художественный складъ. Эту задачу взялъ на себя, въ свое время, французскій критикъ, съ выводами котораго надо считаться каждому, кто занялся эволюціей европейскаго романа въ XIX-мъ вѣкѣ.

Тэнъ о двухъ корифеяхъ.

Во Введеніи и въ главѣ, посвященной критикѣ, мы высказываемъ свой взглядъ на критическое credo Тэна, его пріемы и обобщенія, на достоинства и пробѣлы его «Философіи искусства». Но если въ общихъ

своихъ принципахъ и въ руководящемъ методѣ Тэнъ и является слишкомъ систематичнымъ, прямолинейнымъ, то въ своемъ этюдѣ англійскаго романа, нашедшаго такихъ даровитыхъ воспроизводителей реальной жизни, какъ Диккенсъ и Тэккерей, Тэнъ держится мѣрила, которому мы не можемъ не сочувствовать. И если онъ. какъ французъ, прибѣгаетъ къ сравненію. къ параллели между тѣмъ—что такое романъ у Диккенса и Тэккерея и что онъ у Бальзака—онъ на это имѣетъ полнѣйшее право не только какъ французъ, но и какъ художественно-литературный критикъ. И въ своемъ замѣчательномъ анализѣ онъ не ограничивается только указаніемъ на то, что и высшій предѣлъ развитія англійскаго романа несетъ на себѣ слишкомъ сильную печать соціально этическихъ мотивовъ, характерныхъ для британскаго общества. Сопоставляя Диккенса и Тэккерея съ Бальзакомъ и Жоржъ Зандъ, онъ блистательно доказываетъ, что англійская почва и такимъ талантамъ, какъ эти два романиста, не позволяла быть свободными художниками. Каждый изъ нихъ по-своему проявилъ яркую и могучую творческую способность, крупнѣйшій темпераментъ писателя: одинъ—богатое воображеніе и много внутренней чувствительности: другой—сатирическую силу, удивительное умѣнье разнообразить свою сатиру; оба соперничали между собою въ наблюдательности, въ плодовитѣйшемъ созиданіи людей, выхваченныхъ изъ всевозможныхъ классовъ общества. Но ихъ громадный писательскій трудъ—представляетъ ли онъ въ эволюціи реально-художественнаго романа высшій предѣлъ, даже сравнительно съ тѣмъ, до чего романъ этотъ доработался на материкѣ за тѣ же двѣ трети вѣка?

И на этотъ-то вопросъ—самый коренной и существенный для нашей задачи—и находимъ мы отвѣты въ тѣхъ главкахъ. какія французскій критикъ помѣстилъ

въ V-мъ томѣ своей «Исторіи англійской литературы». Со времени ихъ появленія въ печати прошла также добрая треть вѣка и мы имѣемъ теперь возможность спокойнѣе и безпристрастнѣе провѣрить выводы того цѣнителя, который впервые такъ проницательно и въ такой блестящей формѣ поставилъ свою діагнозу.

Для удобства анализа мы разсмотримъ отдѣльно обѣ творческія силы, въ которыхъ выразилась на англійской почвѣ та собирательная психическая дѣятельность, какая, по-нашему, необходима для того, чтобы, въ данный моментъ, были вбиваемы вѣхи въ эволюціи извѣстнаго рода изящныхъ произведеній.

Можно ли спорить съ тѣмъ, что въ каждомъ даровитомъ человѣкѣ, который выдвинулся въ извѣстной области творчества—а въ нашемъ случаѣ въ писателѣ-художникѣ—важнѣе всего основное свойство его художническаго организма? У Диккенса это—живописующее воображеніе, и воображеніе чисто британское, которое разыгрывается по поводу самыхъ ничтожнѣйшихъ деталей окружающей жизни. И въ его воспроизведеніи самыя обыкновенныя матеріальныя вещи получаютъ особый колоритъ, одухотворяются тѣмъ настроеніемъ, въ какомъ находится самъ авторъ. Это уже не протокольное описаніе, не перечисленіе предметовъ, а цѣлый водоворотъ образовъ, который закипаетъ въ головѣ съ богатой фантазіей. Поэтому только творческій организмъ Диккенса былъ такъ способенъ вызывать предъ собою всевозможные образы и даже видѣнія, впадать въ творческую галлюцинацію. И въ тоже время его страстный темпераментъ умѣлъ облекать то, чему онъ сколько-нибудь сочувствовалъ, въ налетъ поэтическихъ настроеній. Но эта творческая сила—какую службу несла она дѣлу романиста въ болѣе строгомъ художественномъ смыслѣ? Его богато одаренная творческая душа не

влеклась къ красотѣ, ко всему тому высокому и грандіозному, что неизбѣжно связано съ воспроизведеніемъ живой жизни—будетъ ли это характеръ, страсть, добродѣтель или порокъ, когда въ романѣ онъ изображается художникомъ, а не моралистомъ. Это отсутствіе художническаго мѣрила и сказывается въ самыхъ яркихъ взмахахъ таланта Диккенса, хотя безпрестанно онъ даетъ ходъ своей чувствительности и лиризму, и въ изображеніи душевной жизни своихъ героевъ, и на тѣхъ страницахъ, гдѣ выступаетъ самъ авторъ.

Трудно не согласиться съ французскимъ критикомъ, что вся эмоціональная подкладка въ творчествѣ Диккенса сводится къ смѣху и слезамъ, къ сатирѣ обличительнаго характера, доходящей иногда до каррикатурности и рьяной чувствительности, которая такъ заражала его читателей въ былое время, да и теперь еще можетъ приводить въ тронутое состояніе. Эти два противоположные аффекта — смѣхъ и слезы—только крайнія выраженія одной и той же душевной складки. Изъ сліянія ихъ вытекаетъ та чисто британская особенность, которая романамъ диккенсовскаго типа доставила такой всемірный успѣхъ. Это такъ называемый юморъ, который заключается, какъ извѣстно, въ томъ, чтобы, сохраняя серьезный, иногда даже умышленно-сухой тонъ, дѣйствовать на нравственное чувство читателя, трогать его сердечныя струны, или же представлять и людей съ ихъ душевной жизнью, и обстановку, и картины нравовъ, накидывая на все особеннаго рода колоритъ или, лучше сказать, тонъ, въ которомъ—по избитому гоголевскому выраженію — сквозь видимый смѣхъ пробиваются невидимыя слезы.

Юморъ въ романахъ Диккенса.

На этомъ стоитъ нѣсколько остановиться, потому что, до сихъ поръ, есть и у насъ безусловные защитники юмора, какъ положительнаго вклада въ писательскую манеру романиста.

Начать съ того, что юморъ—какъ показываетъ и самое это слово—происхожденія мѣстнаго, британскаго. Онъ есть только особенность характера, душевнаго склада извѣстной расы, извѣстнаго общества; онъ сдѣлался средствомъ вызывать въ читателѣ или слушателѣ соотвѣтственныя настроенія. Чтобы цѣнить его вполнѣ—надо быть прежде всего англичаниномъ.

Въ нѣкоторой мѣрѣ онъ можетъ дѣйствовать и на читателя иностранца. И въ каждой литературѣ, въ каждомъ обществѣ найдутся всегда разсказчики съ своеобразнымъ тономъ, которые прибѣгаютъ къ юмористическимъ пріемамъ передачи своихъ впечатлѣній, фактовъ, характеристикъ или сценъ. Но въ дѣлѣ развитія художественнаго творчества важнѣе всего опредѣлить: въ какой степени извѣстный намѣренный тонъ изображенія помогаетъ или вредитъ артистическому совершенству работы. Юморъ все равно, что стекло, окрашенное въ тотъ или иной цвѣтъ. Предметы видны черезъ него, но непремѣнно съ извѣстнымъ колоритомъ. Можно даже сказать, что такое цвѣтное окрашиваніе въ желтый или голубой колеръ менѣе вредитъ цѣльности, правдѣ и отчетливости изображенія, оставляя все на своемъ мѣстѣ—размѣры, рельефы, перспективы—давая только всему однообразный наружный тонъ. Но юморъ британскаго оттѣнка, особенно въ такихъ писательскихъ натурахъ, какъ Диккенсъ, не ограничивается только тѣмъ, что освѣщаетъ полосу живой жизни желтоватымъ или голубоватымъ оттѣнкамъ, а дѣлается—въ силу повторенія и привычки—такимъ придаткомъ и отпрыскомъ, который лишаетъ читателя свободы отношенія къ предмету воспроизведенія настолько же, на сколько и самого автора. Образуется навыкъ писать юмористически, т.-е. пользоваться реальной дѣйствительностью для того, чтобы возбуждать непремѣнно въ насъ извѣстное настроеніе, затѣмъ,

чтобы мы непремѣнно сочувствовали или возмущались вмѣстѣ съ авторомъ.

Какъ особенность національной психологіи, юморъ нельзя отрицать или выкидывать; но онъ совсѣмъ не представляетъ собою цѣннаго пріобрѣтенія въ дѣлѣ свободнаго, яснаго литературнаго творчества, къ которому не должно примѣшиваться никакихъ національныхъ и индивидуальныхъ привычекъ и настроеній, вредящихъ художественной правдѣ впечатлѣнія.

Въ томъ-то и дѣло, что романъ, связанный съ именемъ Диккенса—точно такъ же, какъ и его сверстника и соперника Тэккерея, какъ и все то, что̀ создавалось даровитыми островитянами — слишкомъ зависѣлъ отъ почвы; другими словами, отъ традиціонныхъ, вѣками установленныхъ взглядовъ, вкусовъ, привычекъ, правилъ англійскаго общества, т.-е. той публики, которая создаетъ репутаціи, дѣлаетъ писателя своимъ любимцемъ или отворачивается отъ него.

Перенесите такой творческій талантъ, какъ Диккенсъ, въ другую страну—къ французамъ или русскимъ; его пылкое воображеніе, его богатая творческая способность сдѣлали бы его, по всей вѣроятности, художникомъ по преимуществу, для котораго, какъ для ученаго, все представляетъ интересъ, который ничего не ставитъ выше художнической правды. Да и въ Англіи — двѣсти и больше лѣтъ назадъ — творчество Шекспира было гораздо свободнѣе отъ давленія правилъ, идей и вкусовъ респектабельнаго общества. Рѣдкій читатель среди той публики, которая увлекалась романами Диккенса, способенъ былъ восхищаться произведеніемъ, въ которомъ не чувствовалось какой-нибудь общественно-этической проповѣди. Изображайте эгоистовъ, лицемѣровъ, скупцовъ, развратниковъ — всѣ виды антипатичныхъ свойствъ своихъ ближнихъ, давайте намъ картины печальныхъ нравовъ, а въ особенности зло-

употребленій, предразсудковъ и общественныхъ язвъ, но не смѣйте быть только художникомъ.

И вотъ такой рьяный писательскій организмъ, какъ Диккенсъ, при его фантазіи и поэтичности, прикованъ все-таки же къ своему британскому credo. Онъ смѣется, язвитъ, вышучиваетъ, пишетъ каррикатуры или же обличаетъ и клеймитъ; но во всей галлереѣ его лицъ, во всѣхъ исторіяхъ романтическаго характера вы не найдете заботы о высшей художнической правдѣ, ни интереса къ страсти, самой по себѣ, ни психологіи любовнаго чувства. Поэтому симпатичные женскіе образы и сводятся у него къ портретамъ чистыхъ молодыхъ дѣвушекъ, похожихъ одна на другую, и къ сочувственному, часто мастерскому воспроизведенію дѣтей—и забитыхъ, и обставленныхъ радостями англійскаго home.

Вѣрность морализму на почвѣ рьянаго писательскаго темперамента, должна была и такого изобразителя людей повести къ слишкомъ большой прямолинейности, гораздо сильнѣе, чѣмъ, напр., въ самыхъ прямолинейныхъ типахъ, какіе мы находимъ въ романѣ бальзаковскаго типа. Рядомъ съ живыми, типическими образцами англійскаго общества, въ которыхъ не такъ рѣзко сказываются намѣренія автора, вы находите цѣлую галлерею лицъ, къ которымъ какъ бы приклеены различные ярлыки. Сами по себѣ они не вымышлены, не представляютъ собою чего-нибудь невозможнаго или уродливо-каррикатурнаго; но они черезчуръ намѣренны.

И тутъ опять-таки нельзя не согласиться съ тѣмъ, что̀ Тэнъ говоритъ, когда проводитъ параллель между мольеровскимъ Тартюфомъ и прославившимся и въ Англіи, и на континентѣ лицемѣромъ Диккенса. Мольеръ задумалъ тоже типъ, по нѣмецкому выраженію: «aus einem Guss», но, создавая своего лицемѣра, онъ все-таки же оставлялъ въ немъ и разныя другія черты, показывалъ намъ настоящія свойства его темперамента,

и нашъ интересъ къ этому лицу и послѣ пяти актовъ комедіи далеко не исчерпанъ. А лицемѣръ англійскаго романа, написанный виртуозно, съ неистощимымъ запасомъ злобнаго юмора, постоянно является передъ нами, какъ сатирическое изображеніе лицемѣрія. И Тэнъ безусловно правъ, говоря, что это — маска, а не человѣкъ. И, впадая въ такой анти-художественный пріемъ, авторъ совсѣмъ не выказываетъ слабости дарованія, а только то, что для него на первомъ планѣ стоитъ поученіе своихъ читателей силой эффекта, который онъ производитъ, подноси своего лицемѣра подъ разными соусами и заставляя его неизмѣнно высказывать свои дутыя и фальшиво претенціозныя фразы. И эта художническая ошибка будетъ повторяться въ цѣломъ рядѣ лицъ. Даже когда дарованіе автора позволитъ ему создать крупнѣйшее живое лицо, съ тѣми яркими сторонами психіи, гдѣ скажутся вѣрнѣйшія черты индивидуальнаго и общественнаго склада, требованія британской публики опять-таки отразятся на немъ, хотя, быть можетъ, и безсознательно. Онъ не доведетъ своего героя въ его фатальномъ развитіи до самаго конца и заставитъ закоренѣлаго гордеца, себялюбца и властнаго хищника, какимъ былъ мистеръ Домби-отецъ, превратиться въ раскаявшагося, морально-потрясеннаго джентльмена.

Галлерея лицъ Диккенса.

Огромная галлерея характеровъ и лицъ, созданныхъ Диккенсомъ, во всемъ ихъ разнообразіи, эксцентричности и новизнѣ для тогдашнихъ читателей на континентѣ Европы распадается — какъ опять-таки вѣрно указалъ Тэнъ — на два стана: простыя, симпатичныя натуры и испорченныя обществомъ. Противъ пороковъ всякаго рода, развившихся въ этомъ обществѣ, и дѣйствуетъ романистъ, пуская въ ходъ всѣ ресурсы, своего творческаго воображенія, юмора, сарказма, часто умышленной каррикатуры. Этимъ онъ сдѣлался симпатичнымъ и у себя дома, и во всемъ остальномъ

грамотномъ мірѣ, читателямъ и читательницамъ, ищущимъ въ литературной фикціи поученія или поддержки своимъ нравственнымъ протестамъ, вѣрованіямъ и упованіямъ. Но нигдѣ, ни въ одномъ романѣ, вы не видите, чтобы общественныя силы, нравы, борьба классовъ, мрачныя и свѣтлыя стороны культуры были для художника-бытописателя предметомъ интереса сами по себѣ, какъ это безпрестанно вы находите въ романѣ бальзаковскаго типа. И образцы всякаго рода извращеній нравственнаго чувства — эгоизма, жадности, гордости, лицемѣрія — создаваемы были англійскимъ романомъ диккенсовскаго типа подъ постояннымъ воздѣйствіемъ такой жизни, которая своими контрастами, крайностями, особаго рода рьяностью, вѣковыми предразсудками и злоупотребленіями роковымъ образомъ побуждала и побуждаетъ писателей и съ огромнымъ творческимъ талантомъ дѣлаться обличителями и моралистами.

Но эта же жизнь, богатая напряженіемъ индивидуальныхъ и общественныхъ силъ, съ огромнымъ развитіемъ матеріальныхъ интересовъ, съ постоянной и безпощадной борьбой за существованіе—давала богатѣйшій матеріалъ бытописателямъ романовъ, которые еще за сто лѣтъ до нарожденія такого таланта, какъ Диккенсъ, уже сформировались, внося цѣнные и своеобразные вклады въ реальную беллетристику. Для такой натуры, какъ авторъ «Давида Копперфильда», съ ея горячимъ сердцемъ, способностью возмущаться всѣми видами закоренѣлаго личнаго и сословнаго себялюбія и склонностью къ реализму — творчество должно было постоянно служить субъективному чувству. Эта основная нота чувствуется во всѣхъ самыхъ яркихъ и могущественныхъ созданіяхъ романиста, въ которыхъ онъ обобщаетъ несимпатичныя ему черты англійской жизни. Темпераментъ пылкаго противника всего, что̀ отечественная культура накопила жесткаго, неспра-

ведливаго, возмутительнаго и мрачнаго, побуждала романиста усиливать краски и, достигая этимъ своей этической цѣли, отклоняться отъ художественной.

И въ станѣ симпатичныхъ лицъ чувствуется то же отсутствіе мѣры: приподнятая чувствительность и преувеличеніе симпатичныхъ качествъ. Не въ однихъ дѣтяхъ, но и въ молодыхъ дѣвушкахъ, и въ нѣкоторыхъ молодыхъ людяхъ, и въ образчикахъ простолюдиновъ, не испорченныхъ городской жизнью—мы вездѣ видимъ у Диккенса слишкомъ ясное желаніе автора поиграть на контрастѣ между первобытными натурами и продуктами хищническаго общественнаго строя. Въ людяхъ изъ народа вы находите у него такую же идеализацію, какъ и у тѣхъ французскихъ романистовъ, которые ратовали за соціальные перевороты.

Теперь, по прошествіи слишкомъ тридцати лѣтъ съ того времени, когда была сдѣлана Тэномъ такая оцѣнка, мы не можемъ не признать ея вѣрности и не видимъ въ ней ничего предвзятаго и умаляющаго ни размѣры таланта, ни общественно-этическое значеніе всей творческой работы романиста. Врядъ ли кто станетъ возражать противъ того, что внутренняя суть всѣхъ его романовъ сводится къ проповѣди доброты, къ возвеличенію чувства, сердечныхъ эмоцій передъ всѣми другими сторонами душевной жизни человѣка. Такая основа сама по себѣ хороша, и высокохудожественное воспроизведеніе высшей нравственной правды является идеаломъ человѣческаго изящнаго творчества. Но одной проповѣди мало; нужна еще безусловно-художественная правда. Необходимо, чтобы нравственное добро, какое художникъ-писатель извлекаетъ изъ дѣйствительности, облекая его въ живыя формы, было для него предметомъ свободнаго созерцанія, а не односторонней этической задачи. Но для британской почвы иначе и не могло быть, и вѣроятно очень

долго иначе и не будетъ. Въ основѣ душевнаго склада той смѣшанной расы, изъ которой образовался англійскій народъ, лежитъ большой запасъ душевныхъ эмоцій, сказывающихся въ особаго рода религіозной и этической экзальтаціи, бокъ-о-бокъ съ такимъ же могучимъ запасомъ практической энергіи. И если посмотрѣть на романъ, связанный съ именемъ Диккенса, какъ на яркое творческое проявленіе первой—духовной—половины британскаго собирательнаго генія, то въ этомъ смыслѣ позволительно признать, что это былъ моментъ въ эволюціи романа, когда нравственный складъ цѣлой націи проявился съ особенной яркостью и силой. Но въ общей эволюціи романа это не — полная побѣда художественнаго творчества надъ дѣйствительной жизнью. Для пониманія исторіи развитія британскаго общества, со всѣми его коренными психическими и соціальными чертами, романъ диккенсовскаго типа останется всегда самымъ цѣннымъ пріобрѣтеніемъ. Общечеловѣческаго-же значенія въ исторіи развитія художественнаго творчества нельзя ему приписать въ такой мѣрѣ, въ какой желали бы этого всѣ тѣ критики и простые читатели, которые цѣнятъ больше всего творческій темпераментъ, какъ бы онъ ни былъ направляемъ, и рьяную преданность этическимъ идеаламъ, хотя бы они были окрашены въ слишкомъ національный колоритъ. И опять-таки заключительная характеристика Тэна остается до сихъ поръ самымъ вѣскимъ и правдивымъ словомъ иностранца, который такъ проницательно и искренно указалъ на глубокую связь между писательскимъ дѣломъ англійскаго романиста и всѣмъ складомъ его родного общества.

Мы позволимъ себѣ привести здѣсь цѣликомъ эту заключительную главку:

«Не думаемъ, чтобы этотъ контрастъ между сла-

быми и сильными (т.-е. первенствующій и постоянный мотивъ всѣхъ почти произведеній Диккенса), а также, чтобы эти требованія, предъявляемыя обществу во имя естественной простоты и правды, были капризомъ художника или временной случайностью. Восходя къ источникамъ исторіи англійскаго духа, мы находимъ, что первоначальная основа была въ немъ страстная чувствительность и что естественное выраженіе ея было лирическое. И то, и другое принесены были изъ Германіи (саксонской расой) и сложились въ народную литературу, сохранявшуюся до побѣды (т.-е. завоеванія Англіи норманнами). Послѣ промежутка, вы находите снова эти элементы въ XVI столѣтіи, когда прошла полоса французскаго литературнаго вліянія, пришедшаго изъ Нормандіи; и они сдѣлались самой душой націи; но воспитаніе этой души стало противнымъ народному генію. Исторія народа противорѣчила его природѣ и первоначальныя наклонности столкнулись съ великими событіями, пережитыми націей. Случайность побѣдоноснаго вторженія и навязанная аристократія, создавая политическую свободу, привили къ національному характеру привычки борьбы и гордость, а другія случайности географическаго положенія, необходимость вести торговлю, обиліе матеріаловъ, служащихъ для промышленности—развили практическія способности и положительный складъ ума. Пріобрѣтеніе этихъ привычекъ, способностей и этого склада ума, въ связи съ давнишней враждебностью къ Риму и стародавними счетами съ властолюбіемъ церкви создали горделивую и разсудочную религію, которая замѣняетъ подчиненіе независимостью и поэтическое богословіе практической моралью, а вѣру преніями на религіозныя темы. Политика, дѣла и религія—все равно, что три могущественныя машины—сформировали, поверхъ стараго человѣка, совсѣмъ новаго. Жесткое достоинство, само-

обладаніе, потребность повелѣвать, рѣзкость въ проявленіи своей власти, узкая мораль, безъ снисхожденія и милосердія, вкусъ къ цифрамъ и къ сухому разсчету, отвращеніе ко всему, что̀ не осязательные факты и не полезныя идеи, незнаніе невидимаго міра, презрѣніе слабости и сердечной нѣжности—таковы расположенія, какія закрѣпляютъ въ душахъ и житейскіе факты, и авторитетъ общественныхъ учрежденій. Но поэзія и семейная жизнь доказываютъ въ то же время, что тутъ нѣтъ полной побѣды. Стародавняя чувствительность, хотя и подавленная, и извращенная, все-таки же живетъ и движется. Подъ пуританиномъ кроется поэтъ, такъ же какъ и подъ коммерсантомъ и государственнымъ человѣкомъ соціальный человѣкъ не уничтожилъ вполнѣ естественнаго. Эта ледяная оболочка, эта необщительная спѣсь, эта жесткая повадка прикрываютъ часто доброе и нѣжное существо. Все это только—англійская маска нѣмецкой головы и когда писатель съ талантомъ, проявляющій часто и геніальность, коснется чувства болѣзненно задѣтаго или забитаго воспитаніемъ и національными порядками—онъ трогаетъ человѣка до самой его душевной глубины и дѣлается повелителемъ всѣхъ сердецъ».

Что бы мы ни взяли изъ произведеній Диккенса (за исключеніемъ, быть можетъ, такихъ вещей или отдѣльныхъ эпизодовъ, гдѣ сарказмъ, иронія, дурачество и каррикатура проявляютъ избытокъ его темперамента) мы всегда и вездѣ чувствуемъ главный импульсъ его писательства: пылкій протестъ противъ извращеній, къ какимъ англійская жизнь привела первобытную, честную, чувствительную и религіозно настроенную натуру, въ которой преобладали саксонскія свойства.

Припомнимъ здѣсь, въ самыхъ общихъ чертахъ, главные этапы этого рьянаго и плодовитаго писатель-

Этапы романа диккенсовскаго типа.

скаго дѣла, начиная съ Записокъ мистера Пиквика, сдѣлавшихъ Диккенса такъ быстро знаменитымъ и у себя дома, и на континентѣ Европы. Автору было всего двадцать пять лѣтъ, когда онъ выпустилъ въ свѣтъ этотъ своеобразный продуктъ своего юмористическаго настроенія, гдѣ онъ впадаетъ безпрестанно въ каррикатуру, на болѣе строгій художественный взглядъ, и такъ сразу безпощадно бичуетъ предразсудки, пошлости, нелѣпости и бездушныя условности своего родного общества, вплоть до самаго разнузданнаго издѣвательства надъ вѣковыми преданіями, и конституціей, и королевской властью, и парламентомъ, и родовой аристократіей. Такъ пошло и дальше: измѣнялись сферы дѣйствія, отдѣльныя болячки общества, но, въ сущности, это были все тѣ же прокурорскія рѣчи, направленныя на цѣлый рядъ наслѣдственныхъ пороковъ, систематическаго себялюбія, нелѣпыхъ традицій, сословнаго бездушія и притомъ (что его отличаетъ отъ континентальныхъ романистовъ съ революціонно-соціальными замыслами)—на почвѣ нравственной проповѣди въ тѣсномъ смыслѣ, безъ какихъ-либо болѣе смѣлыхъ и радикальныхъ запросовъ, требующихъ коренной перестройки всего общественнаго склада. Въ своемъ первомъ романѣ «Никласъ Никльби» онъ клеймитъ школьное дѣло и возвращается къ этой темѣ и впослѣдствіи въ «Давидѣ Копперфильдѣ», заключающемъ въ себѣ столько автобіографическихъ подробностей. Въ «Оливерѣ Твистѣ» рамки расширяются и болячки общества изображены со страстной виртуозностью; но основной мотивъ — все тотъ же; интересъ сосредоточенъ на общественномъ злѣ и порчѣ нравовъ. Изобразительный талантъ растетъ, воображеніе дѣлается богаче, выразительныя средства находятъ все новые и новые рессурсы: но артистъ вездѣ служитъ защитнику униженныхъ и угнетенныхъ,

который, однако, не поднимается до проповѣди, уничтожающей всецѣло общественный и семейный строй. Подъ всѣмъ лежитъ все та же проповѣдническая подкладка, призывъ къ терпѣнію, великодушію, надеждѣ, всеобщему примиренію. И въ этомъ заключается основная несостоятельность такого рода литературной проповѣди, происходящая отъ того, что авторъ не додумался и не доработался до болѣе безпощадныхъ истинъ. Свою фантазію, свою способность создавать лица, увлекать разсказомъ и трогать читателей возбужденіемъ въ нихъ великодушныхъ чувствъ онъ отдаетъ на службу чувствительному проповѣдничеству, не желая догадаться о томъ, что возбужденія добрыхъ чувствъ недостаточно тамъ, гдѣ мы имѣемъ дѣло съ вѣковыми общественными болячками, съ органическими болѣзнями всего соціальнаго строя. И если можно говорить о «соціалистическихъ» идеяхъ Диккенса, то только въ общемъ платоническомъ смыслѣ. Истинно революціоннаго протеста, идущаго до самой глубины явленій — въ немъ не было. Потому и самыя сильныя его произведенія не выходятъ за предѣлы нравоописательнаго обличенія, которому одинаково могутъ сочувствовать, и въ Англіи, и на континентѣ, люди самыхъ различныхъ идей и принциповъ, за исключеніемъ, конечно, закорузлыхъ ретроградовъ и сторонниковъ statu quo, какъ бы оно ни было возмутительно. И въ «Домби и сынѣ», и въ «Давидѣ Копперфильдѣ», и въ «Тяжелыхъ временахъ», и въ «Холодномъ домѣ», и въ «Крошкѣ Дорритъ» мы находимъ тѣ же мотивы и ту же невозможность для писателя, обладавшаго крупнѣйшимъ творческимъ темпераментомъ, воспроизводить природу страстей съ артистической цѣлью, относиться къ психологіи человѣка, къ его общественной и частной жизни съ интересомъ и без-

пристрастіемъ естествоиспытателя затѣмъ, чтобы превращать ихъ въ произведенія прекраснаго.

Пріобрѣтенія англійскаго романа въ лицѣ такого писателя, какъ Диккенсъ, и въ творческо-художественномъ смыслѣ значительны и своеобразны; но они служатъ скорѣе доказательствами очень большого таланта, чѣмъ представляютъ собою безусловныя завоеванія изящнаго творчества. Рамки романа нравовъ — этого англійскаго рода беллетристики по преимуществу—были расширены его своеобразной фантазіей, и еслибъ артистъ преобладалъ въ немъ надъ проповѣдникомъ добрыхъ чувствъ и обличителемъ общественныхъ язвъ, онъ былъ бы, конечно, способенъ на болѣе гармоническое и свободное творчество. Но ни ему, ни его сверстнику и сопернику Тэккерею не удалось этого сдѣлать, по крайней мѣрѣ въ тѣхъ произведеніяхъ, гдѣ изображается современная имъ жизнь.

На Тэккерея совершенно справедливо смотрятъ, какъ на продолжателя того бытоописательнаго рода беллетристики, какой нашелъ въ XVIII-мъ стол. свое даровитое выраженіе въ Фильдингѣ. Но реальные романисты прошлаго столѣтія были безпощадные въ своихъ изображеніяхъ, но гораздо менѣе преднамѣренные моралисты. Это можно сказать и про Фильдинга, и про Стерна. И ихъ сатирическая жилка, воскреснувъ опять въ англійскомъ романѣ 30-хъ и 40-хъ годовъ, придала произведеніямъ Тэккерея еще болѣе преднамѣренный характеръ поученія, чѣмъ все, что мы находимъ у Диккенса. — Тутъ снова придется считаться съ оцѣнкой французскаго критика, который такъ рельефно и доказательно выяснилъ морализмъ Тэккерея съ безпрестанными вторженіями авторскаго «я»—оцѣнкой приговоровъ, разсужденій, имѣющихъ цѣлью поучать читателя, исправлять его, показывать ему паль-

цемъ на все то, что́ есть пошлаго, глупаго, возмутительнаго, хищническаго и безобразнаго въ родномъ обществѣ.

И тотъ же французскій критикъ выбираетъ изъ произведеній Тэккерея романъ, написанный на нравы стараго англійскаго общества въ XVII вѣкѣ—исторію Генриха Эсмонда, какъ такую вещь, гдѣ творческое дарованіе свободно отъ всякихъ поучительныхъ замашекъ и гдѣ онъ даетъ образецъ того, на что̀ былъ бы конечно, способенъ и при изображеніи современнаго общества.

Но къ этой оцѣнкѣ позволительно сдѣлать нѣсколько поправокъ.

Сатирикъ, въ исторіи героя, взятаго изъ XVII вѣка и въ изображеніи тогдашнихъ чувствъ и нравовъ, какъ бы отдыхаетъ отъ своего безпощаднаго и злобнаго обличенія, направленнаго на современное ему общество, и держится приподнятаго тона, разсказывая намъ жизненную борьбу человѣка съ возвышенной душой, одареннаго всѣми коренными добродѣтелями англо-саксонской расы, съ высокимъ подъемомъ идеализма. Въ такого рода произведеніяхъ весьма легко впасть въ идеализацію, и современному читателю трудно провѣрить строго художественную правдивость главнаго дѣйствующаго лица и всѣхъ подробностей повѣствованія. Такіе романы должны быть зачислены въ историческій жанръ и представляютъ собою его разновидность, менѣе условную и романтическую, съ большей возможностью, для читателей, судить о степени правдивости и художественнаго реализма въ исполненіи.

Основныя черты романовъ Тэккерея.

То, что̀ бытописательный англійскій романъ во второй трети вѣка у Тэккерея внесъ по содержанію и формѣ новаго, яркаго—большой умъ, рѣдкая наблюдательность, острый анализъ всѣхъ нравственныхъ побужденій—трезвѣе, чѣмъ въ творчествѣ и писательской манерѣ Диккенса; но зато вся совокупность тэкке-

реевскаго романа лишена того поэтическаго чувства, игры воображенія, горячаго темперамента и способности заставлять говорить природу и неодушевленные предметы, какіе мы видимъ у Диккенса. Если ставить вопросъ такъ: что болѣе мѣшаетъ цѣльному и свободному творчеству въ романистѣ — юморъ и пылкій морализмъ, или же постоянное сатирическое трактованіе дѣйствительности, то второе окажется гораздо бóльшимъ препятствіемъ.

Ни тотъ, ни другой корифей англійскаго романа XIX столѣтія не могли отрѣшиться отъ коренной британской складки обличительнаго морализма; но у второго эксцессы, излишества воображенія замѣнены постоянно авторскимъ резонерствомъ, врывающимся всюду. Чувствительность Диккенса переходитъ въ иронію, проявляющую очень сосредоточенное, негодующее чувство, обращенное на все то, что въ англійскомъ обществѣ его времени давало тонъ, занимало привилегированное положеніе, пользовалось денежнымъ и общественнымъ почетомъ и вліяніемъ. Въ соціальномъ смыслѣ, сатирикъ у Тэккерея идетъ глубже и расшатываетъ сословное зданіе, возведенное цѣлымъ рядомъ столѣтій. Диккенсъ скорбитъ и возмущается; но онъ самъ желаетъ выискивать, гдѣ только можно, предметы для своихъ симпатій, призывая жалость къ униженнымъ и забитымъ всякаго рода. У Тэккерея сарказмъ не только безпощаденъ, но и безконеченъ, проникаетъ въ самую глубь всеобщей нравственной болѣзни, зондируетъ до самаго дна всѣ болячки, какъ бы услаждается детальнѣйшимъ анализомъ всѣхъ видовъ и формъ лжи, притворства и въ особенности тщеславія, того снобизма, который онъ, вмѣстѣ съ словомъ, создалъ, какъ коллективный терминъ, нашедшій себѣ примѣненіе, внѣ Англіи, и на старомъ континентѣ. Это богатство анализа, освѣщеннаго всегда

однимъ и тѣмъ же колоритомъ, поддерживалось у Тэккерея необыкновеннымъ упорствомъ въ обличеніи своихъ, созданныхъ имъ, типовъ и характеровъ. И въ этой галлереѣ есть не мало лицъ, трактованныхъ съ такимъ же отсутствіемъ чувства мѣры, какъ и у Диккенса. Мы и тутъ въ области гротесковъ, въ мірѣ каррикатуры, которая не знаетъ себѣ удержу, и не потому только, что ею руководитъ пылкій темпераментъ, склонный въ то же самое время и къ чувствительности, а и систематическая злобность сатирика. И тамъ, гдѣ у Диккенса читатель смѣется болѣе добродушнымъ, веселымъ смѣхомъ — у Тэккерея онъ испытываетъ почти всегда жуткое чувство, переходящее нерѣдко и въ утомленіе.

Возьмите вы два самыхъ яркихъ и всемірно извѣстныхъ созданія Тэккерея—его Пенденниса или Ребекку Шарпъ, героиню романа «Ярмарка тщеславія», съ котораго началась и на континентѣ Европы слава автора. Пенденнисъ возможенъ въ британскихъ условіяхъ жизни. Его исторія полна реальнѣйшихъ подробностей. Онъ проходитъ черезъ цѣлый рядъ жизненныхъ испытаній; но въ самой концепціи этого центральнаго лица является увлеченіе автора-сатирика. Какъ онъ ни былъ презрительно и злобно настроенъ къ человѣчеству вообще и въ особенности къ своимъ соотечественникамъ (почему его и считали прямымъ преемникомъ Свифта), но оба эти чувства, направленныя на главные пороки собирательной англійской души, вызывали въ немъ потребность въ контрастѣ, какъ и въ Диккенсѣ. И эта потребность проявлялась въ замыслѣ симпатичнаго ему героя съ гораздо бóльшими крайностями. Онъ злобно обличалъ сословный и меркантильный духъ своей націи; но съ тѣмъ сильнѣйшей экзальтаціей преклонялся предъ противоположными свойствами: добротой, кротостью и нѣжностью и даже въ одномъ и томъ же лицѣ онъ издѣвается надъ простотой и глупостью сво-

ихъ добряковъ обоего пола и въ то же время восторгается альтруистическими чувствами.

И Тэнъ въ своей характеристикѣ мѣтко выражается объ этомъ такъ: «верхъ страницы—сатира въ дѣйствіи; а низъ той же страницы — дифирамбъ въ тирадахъ».

Выходитъ даже такъ, что величайшій сатирикъ англійскаго романа XIX вѣка, создавшій такую прожженую интриганку и бездушную хищницу, какъ Ребекка Шарпъ, въ сущности оставался рыцаремъ, готовымъ, при всякомъ удобномъ случаѣ, возвеличить женщину надъ мужчиной. И онъ распространяется въ такомъ смыслѣ вездѣ, гдѣ только можетъ, въ видѣ авторскихъ тирадъ. И въ немъ, какъ и въ Диккенсѣ, жило чисто британское credo, и скальпель сатирика, какъ и у автора «Копперфильда», рѣзалъ безпощадно по гангренѣ сословныхъ злоупотребленій, по порокамъ аристократіи, по жадности и бездушію разбогатѣвшаго мѣщанства; но нигдѣ не доходилъ до настоящаго безстрастнаго анализа нравовъ и страстей, такого анализа, который не заключаетъ никакихъ приговоровъ. Ребекку Шарпъ Тэнъ ставитъ въ параллель съ самой испорченной женщиной изъ галлереи бальзаковскихъ типовъ—съ госпожей Марнёфъ, и находитъ, что Бальзакъ въ изображеніи своей буржуазной куртизанки поступаетъ какъ художникъ, которому объектъ его созерцанія дорогъ—что̀ бы онъ собою въ нравственномъ смыслѣ ни представлялъ, а потому и созданное лицо оказалось выше для всякаго, кому дорога художественная свобода творчества.

Оцѣнка Тэна могла въ свое время показаться пристрастной. Но и теперь, по прошествіи цѣлой четверти вѣка, мы не можемъ не признать ее мѣткой. Перечитывая «Ярмарку тщеславія» Тэккерея, съ цѣлью выдѣлить то: какъ авторъ трактуетъ свою героиню, вы

неизбѣжно убѣждаетесь въ томъ, что онъ задался цѣлью: провести ее чрезъ всѣ виды нравственнаго извращенія и подъ конецъ покарать ее, сдѣлать жалкой и отвратительной. Огромный творческій талантъ употребленъ и тутъ на одностороннее выполненіе задачи моралиста. И для него, какъ и для его высоко-даровитаго сверстника Диккенса, жизнь человѣческой души и всего общества не представляетъ высшаго интереса сама по себѣ, какъ это нужно для каждой художественной концепціи, а только матеріалъ для нападенія и защиты, для извѣстныхъ критическихъ демонстрацій. И, въ концѣ концовъ, теперешній читатель не можетъ, и въ смыслѣ моральномъ, быть подъ обаяніемъ такого рода творчества, потому что оно не даетъ удовлетворенія его болѣе развитымъ теперь требованіямъ художнической свободы, потому что онъ законно протестуетъ противъ всякихъ предвзятыхъ намѣреній въ изящномъ творчествѣ.

Въ свое время англійскій романъ, въ лицѣ Диккенса и Тэккерея, объединялъ и на ихъ родинѣ, и на всемъ континентѣ читателей, воспріимчивыхъ къ идеямъ правды и справедливости, къ обличенію фальши, жадности, гордости, сословныхъ предразсудковъ и вѣковыхъ злоупотребленій, связанныхъ съ поддержаніемъ разныхъ устоевъ британскаго cant'а. Политико-соціальная сатира у Тэккерея, какъ мы сейчасъ сказали, злобно подкапывалась подъ вѣковые сословные порядки. Но такой критерій, въ дѣлѣ развитія художественнаго романа, недостаточенъ. Если его держаться, тогда надо будетъ признать, что каждое новое произведеніе, въ которомъ будутъ защищаться еще болѣе радикальные взгляды и принципы, должно занять и высшее мѣсто, по своему литературному значенію. Но мы знаемъ, что на континентѣ Европы,—и во Франціи, и въ Германіи — беллетристика задѣвала, начиная съ

30-хъ годовъ и вплоть до конца вѣка, самые роковые вопросы, ратовала не только во имя необходимости коренного общественнаго переустройства, но — въ новѣйшее время—и за общую анархію, способную, какъ утверждаютъ ея сторонники, возродить человѣчество. И все-таки же мы знаемъ, что эти мотивы, тезисы, задачи, проповѣди — сами по себѣ не двигали художественнаго романа въ высшемъ смыслѣ. И на примѣрѣ двухъ англійскихъ корифеевъ мы ясно видимъ—какъ самыя богатыя творческія дарованія не доходятъ въ своей писательской дѣятельности до такихъ завоеваній художественнаго характера, на какія они были бы способны, по двумъ главнымъ причинамъ: по слишкомъ тѣсной связи ихъ душевнаго склада съ національной почвой и—что̀ вытекаетъ прямо отсюда—по преобладающей потребности въ морализированіи своихъ читателей.

Англійская беллетристика внѣ Диккенса и Тэккерея.

На протяженіи нѣсколькихъ десятилѣтій, отъ появленія первыхъ вещей Диккенса и Тэккерея вплоть до начала 60-хъ годовъ, т.-е. до наступленія послѣдней трети вѣка, которой мы спеціально не занимаемся здѣсь, и дальше—мы видимъ огромное количественное развитіе англійской беллетристики, еще болѣе плодовитой, чѣмъ въ первую половину вѣка. Трудно не только анализировать, но даже перечислить всѣ тѣ «Novels», какія печатались въ Англіи въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій во всевозможныхъ родахъ и стиляхъ. Но эволюція художественнаго романа замѣнялась по преимуществу экскурсіями въ разныя сферы англійской жизни съ двоякой цѣлью: чисто бытовыхъ описаній и ратованія на извѣстные общественные и нравственные мотивы. Женщины-писательницы, поражающія своимъ обиліемъ, наводняли книжный рынокъ романами, которые по манерѣ, по языку и, всего чаще, по фабулѣ

должны быть отнесены къ разряду реальной беллетристики. И этотъ реализмъ—третьестепенный, не идущій дальше извѣстнаго рода точности изображенія и вращающійся или въ кругѣ архи-англійскихъ идей и традицій, или же ратующій за какой-нибудь видъ освобожденія, напр., за права женщины, пролетарія, разныхъ жертвъ общественныхъ порядковъ. Между мужчинами, нѣкоторые романисты въ свое время составили себѣ почтенную и даже очень громкую извѣстность, какъ, напр., Троллопъ, въ Америкѣ—Готорнъ, въ позднѣйшее время—Уильки Коллинзъ и многіе другіе. У этихъ беллетристовъ есть не мало вещей съ очень яркой наблюдательностью, написанныхъ изящнымъ и характернымъ языкомъ, много воображенія и мастерства въ поддержаніи и внутренняго, и внѣшняго интереса. Но вся совокупность этой беллетристической производительности не представляетъ собою крупнаго момента даже въ эволюціи англійскаго романа послѣ Диккенса и Тэккерея. И если не ко всѣмъ произведеніямъ, читавшимся въ свое время всей Европой, можно обратить упрекъ въ узкой тенденціозности, въ сухомъ или сентиментальномъ морализмѣ, то и какъ продукты художественнаго творчества они не идутъ дальше такихъ изображеній дѣйствительной жизни, которыя принадлежатъ все той же полосѣ въ эволюціи романа *).

Изъ этой арміи беллетристовъ и беллетристокъ выдѣляются, на протяженіи цѣлаго тридцатилѣтія, т.-е. съ 30-хъ до 60-хъ годовъ, два таланта: одинъ, принадлежащій одинаково и Америкѣ, и Англіи, и всей остальной Европѣ по своему писательскому складу и обаянію на извѣстный классъ читателей; другой—чисто британскій.

Первый изъ нихъ — Эдгаръ Поэ. Самая яркая полоса его писательства прошла въ 40-хъ годахъ, какъ Произведенія Эдгара Поэ.

*) Мередитъ, представляющій собою новую фазу британскаго романа—принадлежитъ уже послѣдней трети вѣка.

разъ въ то время, когда и Диккенсъ, и Тэккерей уже добились славы. Онъ не оставилъ послѣ себя репутаціи романиста въ тѣсномъ смыслѣ; но его повѣсти и разсказы, быстро возбудившіе интересъ, сначала англо-американской, а потомъ и всей европейской публики, представляютъ собою самобытный фактъ въ развитіи беллетристики. Среди торжества обличительной сатиры и этическаго лиризма выступили во всей ихъ своеобразности произведенія, обращавшіяся къ другимъ сторонамъ души читателя.

Поэтическій талантъ, на почвѣ особыхъ душевныхъ расположеній, толкнулъ этого эксцентрика и неудачника, кончившаго дни свои бѣлой горячкой и мизерабельной смертью, въ міръ исключительныхъ стремленій человѣческой души, обострилъ его внутреній анализъ и направилъ творческій интересъ на изображеніе такихъ особенныхъ психическихъ состояній, настроеній и страстей, которымъ нѣтъ мѣста въ беллетристикѣ, стремящейся только къ воспроизведенію правдивыхъ нормъ жизни.

Вкладъ, какой Эдгаръ Поэ сдѣлалъ въ обще-британскую изящную литературу своими разсказами и повѣстями, былъ какъ бы подрывомъ тому, что англійская беллетристика такъ долго и односторонне разрабатывала. И въ болѣе правдоподобныхъ, и въ совершенно фантастическихъ и исключительныхъ вещахъ Эдгара Поэ чувствуется художникъ, для котораго и самыя ужасныя свойства души человѣка, и самыя неправдоподобныя настроенія, вплоть до галлюцинацій и сверхъестественныхъ превращеній однихъ существъ въ другія, представляли собою привлекательный интересъ. Въ этомъ смыслѣ, творчество Эдгара Поэ служило освобожденію художническаго «я» изъ тенетъ морализма.

Но это освобожденіе было, въ сущности, весьма ограничено. Въ исключительности его фабулъ и на-

строеній мы имѣетъ полное основаніе видѣть запоздалый захватъ романтизма. Самая прямая генетическая связь соединяетъ творчество Эдгара Поэ съ замыслами и даже манерой нѣмецкихъ романтиковъ перваго періода; а его поэтическій талантъ, проявившій себя въ стихотворныхъ вещахъ, постоянно служилъ задачамъ, въ которыхъ преднамѣренность слишкомъ очевидна. Нельзя даже сказать, чтобы Поэ, (при всей его рѣзкой склонности къ фантастическимъ и страшнымъ сюжетамъ, къ неправдоподобнымъ и таинственнымъ видѣніямъ), освободился отъ основъ британскаго нравственнаго склада, въ видѣ чрезмѣрной идеализаціи тѣхъ женскихъ образовъ, какіе введены въ его самые характерные фантастическіе и таинственные разсказы. И въ немъ чувствуется англосаксъ съ распатаннымъ воображеніемъ, но съ вѣрностью традиціоннымъ этическимъ идеаламъ; а самый фонъ идеализаціи женскихъ лицъ, въ такихъ вещахъ, какъ «Лилея», «Морелла»—относитъ насъ къ полосѣ самаго разнузданнаго романтизма. Въ подобныхъ женскихъ образахъ, на фонѣ энтузіазма и экзальтаціи, можетъ быть признана извѣстнаго рода поэтичность, понимая ее въ условномъ смыслѣ; но творчество — хотя бы и фантастическое — врядъ ли можно признать. Вездѣ, гдѣ онъ выводитъ людей или подобіе людей — употребляетъ онъ исключительный пріемъ, чисто авторскій: онъ не изображаетъ, а даетъ отъ себя опредѣленіе — что́ не одно и то же.

Даже его восторженный почитатель и переводчикъ Бодлэръ сознается, что вездѣ, въ какихъ угодно продуктахъ его фантазіи и писательскаго темперамента, мы находимъ постоянно самого Эдгара Поэ. Вотъ слова Бодлэра:

«Персонажи Поэ или, лучше, главный персонажъ Поэ—человѣкъ съ обостренными способностями, чело-

вѣкъ съ разслабленными нервами, человѣкъ, у котораго пылкая и упорная воля бросаетъ вызовъ всѣмъ затрудненіямъ, съ взглядомъ, устремленнымъ, какъ твердая шпага, на предметы, которые разрастаются по мѣрѣ того, какъ онъ на нихъ смотритъ: это самъ Поэ.»

Тоже находитъ онъ и въ его женскихъ образахъ: «И женщины, всѣ — лучезарныя и больныя, умирающія отъ причудливыхъ недуговъ и говорящія голосомъ, похожимъ на музыку—это опять онъ; или, по крайней мѣрѣ, сродныя съ натурой ихъ создателя своими странными порываніями, своимъ знаніемъ, своей неизлечимой меланхоліей.»

Развѣ это не есть приговоръ, высказываемый самымъ его восторженнымъ почитателемъ, подтверждающій то, что въ Эдгарѣ Поэ дѣйствовалъ крайній субъективизмъ, несовмѣстный съ задачами свободнаго жизненнаго творчества? Надо къ этому прибавить и то, что хотя большинство героевъ и героинь разсказовъ Поэ, окрашенныхъ всего сильнѣе его особеннымъ колоритомъ, и отзываются полетами его фантазіи и неврастеническими настроеніями; но ни одинъ изъ этихъ образовъ не имѣетъ и сотой доли его собственной душевной организаціи. Онъ былъ созданъ жизнью, а они всѣ сочинены. Вся ихъ почва состоитъ въ эксцентрическихъ чувствахъ и мысляхъ автора. Въ Эдгарѣ Поэ, рядомъ съ чрезмѣрной склонностью ко всему чрезвычайному, жила постоянная мозговая работа чисто разсудочнаго характера, особаго рода дилетантство, наклонность къ развязыванію разныхъ спутанныхъ узловъ. Онъ ею пользовался для сочиненія повѣстей и разсказовъ на уголовныя темы, какъ, напр., двухъ его прославленныхъ вещей: «Двойное убійство въ улицѣ Моргъ» и «Тайна Маріи Роже». Это своего рода игра въ шахматы, съ чѣмъ онъ самъ и сравниваетъ такую писательскую работу.

Интересъ поддерживается трудностью раскрытія истины, въ данномъ случаѣ, отысканія виновника преступленія. Но если вы посмотрите на лучшія вещи Поэ въ такомъ родѣ съ художественной точки зрѣнія, то вы въ нихъ опять-таки не найдете настоящаго творчества. Лицъ нѣтъ, подробности быта сведены къ суховатымъ фактическимъ даннымъ, языкъ дѣланный, иногда съ поддѣлкой подъ юморъ, а всего чаще съ резонерствомъ, которое не предубѣжденному читателю, въ наши дни, врядъ ли можетъ доставлять эстетическое удовольствіе. А между тѣмъ мотивы созданія такихъ беллетристическихъ вещей были, сами по себѣ, оригинальны и новы и показывали въ авторѣ желаніе: подняться надъ задачами морализующей беллетристики. Для него, какъ для игрока въ шахматы, на первомъ планѣ стояла *самая игра*, сила размышляющаго ума, интересъ къ логикѣ, руководящей побужденіями людей. Все это было для него занимательно «an und für sich», и такая склонность для писателя англо-саксонской крови была, въ свое время, задаткомъ дальнѣйшаго, болѣе смѣлаго творчества. Но подъ всѣмъ этимъ, помимо неизлечимой неврастеніи и фатальнаго порока, сидѣли еще коренныя свойства «ветхаго» человѣка — *романтика*, съ прибавкою англо-саксонской эксцентричности.

И во всемъ литературномъ наслѣдствѣ, оставленномъ послѣ себя Эдгаромъ Поэ, мы находимъ всего только одно произведеніе, гдѣ болѣе нормальныя человѣческія чувства, испытанія и отношенія составляютъ главный интересъ: — «Разсказъ Артура Гордона Пима», имѣющій, на оцѣнку его біографовъ и критиковъ, автобіографическій оттѣнокъ; но это жизнеописаніе задумано и написано, какъ поддѣлка подлинной рукописи,—настоящаго разсказа изъ похожденій героя, отъ имени котораго ведется разсказъ. И тутъ слишкомъ

очевиденъ разсчетъ автора на возбужденіе внѣшняго интереса читателей къ приключеніямъ, полнымъ всякаго рода ужасовъ: кораблекрушеній, картинъ голода, кровавыхъ схватокъ и блужданій. Такого рода возможности реальной жизни могутъ дать матеріалъ для художественнаго творчества; но у Эдгара Поэ онѣ нагромождены въ произведеніи, которое должно казаться совершенно правдоподобнымъ, почему и обставлено всѣми пріемами искусной поддѣлки.

Оцѣнивая такъ вкладъ Эдгара Поэ въ беллетристику той полосы, когда Диккенсъ и Тэккерей стояли впереди другихъ англійскихъ писателей, мы вовсе не исключаемъ изъ области творческаго изображенія какихъ бы то ни было рѣдкихъ и даже болѣзненныхъ душевныхъ состояній. Если геній не безуміе, то онъ не можетъ быть и слишкомъ обыденной банальной нормой. Ему все доступно и онъ самъ по себѣ продуктъ высшей мозговой энергіи, предполагающей и особенную организацію. Но исключительность сюжетовъ Эдгара Поэ указываетъ на одностороннее, не гармоническое развитіе таланта. Для области художественнаго романа съ его разновидностями—новеллой и разсказомъ—въ такого рода писательствѣ нѣтъ настоящихъ цѣнныхъ пріобрѣтеній, даже и для воспроизведенія особенныхъ состояній человѣческой души. Это воспроизведеніе тогда только будетъ высокохудожественнымъ, когда писатель беретъ его какъ предметъ красоты, а не какъ поводъ къ исключительному проявленію своего «я», черезчуръ склоннаго къ романтическому эксплоатированію ужаснаго и таинственнаго.

Словомъ, художественная беллетристика, въ лицѣ Эдгара Поэ, могла бы обогатить англійскую литературу 30-хъ и 40-хъ годовъ въ направленіи большей творческой свободы, внеся въ нее цѣнный вкладъ реальнаго артистизма, но не сдѣлала этого, за исключе-

ніемъ тѣхъ подробностей въ разныхъ фантастическихъ и таинственныхъ разсказахъ, гдѣ ярко, смѣло и сильно воспроизведены нѣкоторыя душевныя состоянія, вызываемыя таинственнымъ и ужаснымъ. По способности къ конкретнымъ образамъ, изображенію характеровъ, анализу нравовъ, по языку характеристикъ, разговоровъ и сценъ, прославленный англо-американскій повѣствователь врядъ ли что̀ прибавилъ къ достоянію, оставленному Диккенсомъ и Тэккереемъ во всемъ томъ, что̀ онъ писалъ прозой.

Творческій почин Джоржа Эліота.

На рубежѣ между второй и третьей третью вѣка, въ томъ потокѣ усиленной плодовитости, какой поражаетъ каждаго занимавшагося англійской беллетристикой, мы должны остановиться на одной дѣйствительно замѣчательной фазѣ развитія реальнаго романа. Въ самомъ концѣ пятаго десятилѣтія, послѣ первыхъ беллетристическихъ опытовъ писательницы, въ видѣ сценъ изъ жизни англійскаго духовенства, напечатанъ былъ ея романъ «Адамъ Бидъ», и съ тѣхъ поръ мужской псевдонимъ, выбранный этой женщиной-писательницей — Джоржъ Эліотъ — сдѣлался извѣстнымъ всему читающему свѣту. И два ея характерныхъ произведенія — этотъ первый романъ и «Мидльмарчъ» (принадлежащій, по времени появленія, ко второй трети вѣка) вполнѣ опредѣлили ея писательскую физіономію, выяснили тотъ новый вкладъ, съ какимъ она вступила въ область беллетристики.

Въ лицѣ Джоржа Эліота вошелъ въ англійское писательство элементъ болѣе серьезнаго, синтетическаго умственнаго развитія. Не мужчинѣ, а женщинѣ принадлежала такая иниціатива. Нѣтъ ничего удивительнаго, что въ первыхъ крупныхъ своихъ вещахъ эта женщина не бросилась сейчасъ въ схватку за эмансипацію слабаго пола, а, напротивъ, всѣмъ своимъ отношеніемъ къ жизни, предметами наблюдательности, тономъ, вну-

треннимъ складомъ и стилистической манерой показывала, что она, безъ всякихъ громкихъ фразъ, сама доработалась до полной нравственной и интеллектуальной равноправности съ сильнымъ поломъ. Конечно и въ ея воспроизведеніе англійской жизни залегли основы прочной морали, но безъ британской узости, безъ желанія обличать или издѣваться съ моральной цѣлью, безъ слащаваго оптимизма, а скорѣе въ тонѣ довольно горькаго опыта разносторонне развитой и чувствующей личности, которая сохранила очень мало иллюзій, и, въ то же время, не желаетъ впадать въ односторонній пессимизмъ, остается вѣрной опять-таки этическимъ основамъ своей расы, стоитъ за чувство долга, за честную жизнь; но—этого мало—за высокую и свободную мысль. При новой научно-мыслительной подготовкѣ, съ какою Джоржъ Элiотъ выступила въ беллетристику (пройдя предварительно черезъ продолжительную умственную выучку, сдѣлавшись послѣдовательницей положительной философіи Огюста Конта и поборницей всѣхъ принциповъ, которыми современная мысль обязана естествознанію), она могла бы, при ея глубокой добросовѣстности и—сказали бы мы—чисто мужской способности къ труду писателя, къ трезвой наблюдательности, при детальномъ знаніи сферъ англійской жизни, какія она изучала, легко достичь высокихъ граней художественнаго творчества. Но, къ сожалѣнію, этого не случилось, чтó и показываетъ необычайную трудность, даже для самыхъ даровитыхъ и смѣлыхъ людей обоего пола въ Англіи, гдѣ слишкомъ сильно развиты основныя черты національной психіи, освободиться отъ нихъ вполнѣ и, обладая талантомъ, видѣть въ дѣйствительной жизни предметъ художническаго созерцанія, творить объекты красоты и воздерживаться отъ какой бы то ни было умышленной или непроизвольной идеализаціи.

И въ романѣ того типа, какой мы видимъ въ произведеніяхъ Джоржа Эліота, нѣтъ полнаго соотвѣтствія между реализмомъ подробностей и житейскихъ положеній и созданіемъ отдѣльныхъ характеровъ. Въ «Адамѣ Бидѣ» и въ «Мидльмарчѣ» (хотя этотъ романъ и полонъ всякаго рода психо-бытовыхъ подробностей) и въ «Мельницѣ на Флоссѣ», (романѣ, принадлежащемъ —по появленію—къ слѣдующей трети вѣка) мы находимъ и въ герояхъ, и въ героиняхъ тотъ придатокъ возвышеннаго идеализма, который говоритъ всегда въ пользу качествъ самого автора, но препятствуетъ настоящей правдѣ изображенія. И Джоржъ Эліотъ,—при всей огромной разницѣ ея писательской подготовки съ тѣмъ, что̀ мы знаемъ у Диккенса и Тэккерея, — все-таки же не можетъ воздерживаться отъ того, чтобы не довѣрять своимъ дѣйствующимъ лицамъ защиту идей, чувствъ и принциповъ, дорогихъ самому автору. Адамъ Бидъ—по своему ремеслу деревенскій плотникъ, но онъ является образцомъ философа-самоучки въ такомъ же почти духѣ, какъ и герои другихъ романовъ, имѣющіе совсѣмъ другое образованіе. Докторъ въ «Мидльмарчѣ», или радикалъ Феликсъ Гольтъ, или ткачъ Сайлясъ Марнеръ по своимъ душевнымъ качествамъ, стойкости, героизму, необычайной нравственной чистотѣ возможны вообще, какъ образцы высоко-нравственнаго развитія человѣка, но все-таки же вызываютъ сомнѣніе въ каждомъ непредубѣжденномъ читателѣ, потому что эти лица не находятся въ должномъ соотвѣтствіи съ фономъ картины, съ той дѣйствительностью, которая составляетъ главное содержаніе даннаго произведенія. То же видимъ мы и на героиняхъ Джоржа Эліота. И тутъ сказалась естественная слабость всякой женщины-писательницы къ идеализаціи особъ своего пола. Излюбленныя героини Джоржа Эліота: и методистская проповѣдница Дина Морасъ, и госпожа Бидъ,

и Доротея Брукъ въ «Мидльмарчѣ»—слишкомъ прямолинейны; онѣ выражаютъ гораздо больше pia desideria писательницы, чѣмъ дѣйствительные продукты жизни. И то, что̀ имъ противополагается, какъ, напр., плутоватое, злое и банальное населеніе Мидльмарча, изображенное талантливо и съ богатствомъ детальнаго анализа—все-таки же обличаетъ въ ней моралиста, а не художника по призванію, для котораго высшей цѣлью должно быть творческое искусство, а не мораль.

Но рядомъ съ этимъ вы находите въ романахъ Джоржа Эліота цѣлую серію живыхъ лицъ, поставленныхъ прочно, въ такую же реальную обстановку, воспроизведенныхъ безъ сатирической предвзятости, спокойно, добродушно, изрѣдка съ тихой усмѣшкой. И въ такого рода творчествѣ мы видимъ гораздо большее освобожденіе писательскаго «я», чѣмъ даже въ самыхъ блистательныхъ созданіяхъ Диккенса и Тэккерея. Въ нихъ той прямолинейности, какая мѣшаетъ полной художественной правдѣ положительныхъ лицъ, мы уже не замѣчаемъ; не вредитъ имъ и вторженіе личности писательницы, которая выработала себѣ, передъ тѣмъ какъ сдѣлаться беллетристкой, опредѣленное философско-этическое credo.

Сліяніе научнаго духа съ художественнымъ показало въ творчествѣ Джоржа Эліота свои первые признаки. Но оно будетъ тогда только плодотворно, когда каждый даровитый романистъ (какъ бы онъ ни былъ научно-философски развитъ) — посмотритъ на область изящнаго искусства, какъ на вполнѣ самостоятельную, когда научное мышленіе будетъ давать ему самую прочную основу въ изученіи дѣйствительности, воздерживая въ то же время отъ всякаго вторженія резонерства чисто писательскаго характера.

Итоги англійскаго романа.

Мы видимъ, стало-быть, что англійскій романъ, на протяженіи цѣлыхъ двухъ третей вѣка, при участіи крупнѣйшихъ талантовъ, доработавшихся до самыхъ разнообразныхъ изображеній и единичной, и собирательной жизни, все-таки не могъ сбросить съ себя вполнѣ двухъ преобладающихъ мотивовъ—обличенія и сатиры. Мы не станемъ, однако, отрицать здѣсь права каждаго даровитаго человѣка, выступающаго въ качествѣ бытописателя: задѣвать всевозможныя отрицательныя стороны быта и дѣйствовать на симпатіи читателей во имя правды и справедливости, смѣло и безпощадно изображать недуги общественнаго склада, вѣковыя злоупотребленія и хищничество всякаго рода. Англійскій романъ поработалъ надъ этимъ болѣе, чѣмъ какой-нибудь другой и, конечно, не остался безъ вліянія ни на беллетристику другихъ странъ, ни на взгляды и симпатіи читающей массы.

Но все это не относится прямо къ эволюціи художественнаго романа въ Европѣ. Задачи соціально-нравственнаго свойства, преслѣдованіе гуманитарныхъ и освободительныхъ цѣлей могутъ происходить разными путями. И до сихъ поръ еще спорный вопросъ: въ какой степени не только беллетристика, но даже газетная пресса дѣйствительны въ борьбѣ съ злоупотребленіями. Были очень опытные журналисты, какъ, напр., покойный Эмиль де-Жирарденъ, которые не переставали повторять, что публицистика, сама по себѣ, ничего не можетъ сдѣлать до тѣхъ поръ, пока общество не войдетъ въ другую фазу своего развитія. Можетъ быть, такой взглядъ—слишкомъ скептическій, и нельзя отрицать, что извѣстное произведеніе, попадая въ моментъ, усиливаетъ собирательное чувство, уже подготовленное жизнью. Такую роль сыграла «Хижина дяди Тома» въ Америкѣ и, можетъ быть, тотъ или иной романъ Диккенса способствовалъ увеличенію того меньшинства, ко-

торое могло подѣйствовать на общественное мнѣніе въ извѣстную сторону. Но исключительно сатирическій складъ изображенія жизни, какой мы видимъ, напр., въ большинствѣ крупнѣйшихъ произведеній Тэккерея, отступая отъ требованій художнической свободы, можетъ оказаться безрезультатнымъ и въ практическомъ отношеніи. Въ своей высоко-даровитой и въ общемъ вѣрной характеристикѣ англійскаго романа, связаннаго съ именами Диккенса и Тэккерея, Ипполитъ Тэнъ, какъ наблюдатель англійской жизни, безусловно несогласенъ съ тѣмъ исключительно-сатирическимъ трактованіемъ, какое заключается въ романахъ Тэккерея—главныхъ устоевъ политико-соціальнаго быта тогдашней Англіи. Онъ говоритъ, что если бы складъ этотъ былъ до такой степени достоинъ презрѣнія и негодованія, то Англія не пользовалась бы въ теченіе полутораста лѣтъ такой политической свободой, не могла бы такъ развивать своихъ производительныхъ силъ, не имѣла бы такого разумнаго и проницательнаго правительства, тогда какъ Франція, въ тотъ же самый періодъ времени, была предоставлена произволу режима, который не давалъ гарантіи никакимъ закономѣрнымъ интересамъ націи. Можетъ быть, сужденіе Тэна и пристрастно. И тотъ же сословный и хищническій складъ британскаго общества, противъ котораго ратовалъ въ своихъ романахъ Тэккерей, не можетъ и до сихъ вызывать симпатіи въ истинныхъ друзьяхъ свободы и справедливости. Но позволителенъ вопросъ: въ какой степени сатирическія обличенія обоихъ корифеевъ англійскаго романа поколебали вѣковые устои англійскаго общественнаго склада, поддерживающіе неравенство и хищничество въ двухъ преобладающихъ классахъ: сословной аристократіи и непомѣрно разжившейся буржуазіи? Не только окончательныхъ, но и не очень крупныхъ побѣдъ до сихъ поръ ждутъ радикально-

мыслящіе англичане, и романы, проникнутые тенденціей или сатирической безпощадностью, бывшіе, въ свое время, послѣднимъ словомъ протеста, оказываются во многомъ уже устарѣлыми. Это есть, всегда и во всѣхъ литературахъ, удѣлъ сатиры. Какъ только объектъ, противъ котораго она направляла свои стрѣлы, измѣнился—частью или цѣликомъ—эти стрѣлы уже притуплены для позднѣйшаго читателя, а то, что было вложено даровитаго и художественнаго въ изображеніе реальной жизни — непремѣнно попорчено, болѣе или менѣе, такими примѣсями.

Бросая взглядъ назадъ, на всю эволюцію англійскаго бытового романа, въ теченіе цѣлаго вѣка, можно безъ преувеличенія сказать, что по своему духу и складу онъ развивался болѣе количественно, чѣмъ качественно, и даже, въ качественномъ смыслѣ, появленіе крупнѣйшихъ талантовъ не двинуло его на настоящій путь художническаго совершенства. Въ лучшихъ же своихъ основахъ, въ которыхъ, сто лѣтъ тому назадъ, сказывались запросы правдиваго бытописанія, онъ развивалъ только то, что было заложено въ двухъ знаменитыхъ произведеніяхъ: въ «Робинзонѣ Крузо» — де-Фо и въ «Векфильдскомъ священникѣ» Гольдсмита, при чемъ то, что въ томъ и въ другомъ произведеніяхъ было неизбѣжно британскаго—и здоровый морализмъ, и болѣе сентиментальное резонерство—приняло, на протяженіи XIX-го столѣтія, слишкомъ большіе размѣры и не было побѣждено чисто-художественнымъ творчествомъ даже такихъ крупнѣйшихъ талантовъ, какъ оба корифея, которые повліяли такъ сильно и въ положительномъ, и въ отрицательномъ смыслѣ не только на свою родную, но и на всю европейскую беллетристику.

Особенныя теченія.

Передъ тѣмъ, какъ установить послѣднюю вѣху въ эволюціи художественнаго романа на рубежѣ двухъ третей XIX-го столѣтія, намъ надо опредѣлить нѣкоторыя особенныя теченія.

Изъ нихъ на первомъ планѣ стоитъ возвращеніе къ природѣ и къ тому классу общества, въ каждой націи, который всего ближе къ ней стоитъ,—къ народу. Это теченіе исходитъ—какъ мы уже указали—отчасти отъ XVIII-го вѣка. Толчокъ былъ данъ проповѣдью Ж. Ж. Руссо, его восхваленіемъ первобытной природы человѣка, которую цивилизація испортила, надѣливъ всевозможными извращенными свойствами и стремленіями. Великій революціонный моралистъ призывалъ испорченное культурой человѣчество вернуться на лоно природы *) и его прямой послѣдователь въ области беллетристики—Бернарденъ де Сенъ-Пьеръ—одинъ изъ первыхъ увлекъ французскую, а затѣмъ и всю европейскую публику, идиллическими картинами, гдѣ чистое чувство двухъ существъ, нетронутыхъ разъѣдающей цивилизаціей, вставлено въ рамки тропической природы. Черезъ эту же потребность въ идилліи народнаго оттѣнка прошелъ и олимпіецъ Гёте. Въ его «Вертерѣ» мы слышимъ также протестъ противъ растлѣвающей городской культуры и призывъ къ природѣ и къ жизни простыхъ людей. Въ «Германѣ и Доротеѣ» это, въ сущности романтическое, стремленіе облечено въ форму эллинской эпопеи и даже отдѣльныя главы идиллической поэмы носятъ имена девяти музъ. Но въ этомъ произведеніи художникъ царитъ надъ тенденціознымъ моралистомъ или соціальнымъ революціонеромъ. Міръ крестьянскій въ лицѣ Доротеи изображенъ съ полнымъ художническимъ самообладаніемъ, въ гармоническомъ и самодовлѣющемъ тонѣ.

*) То, что проповѣдуетъ, наканунѣ XX вѣка, и гр. Л. Толстой.

И то, что XVIII-му вѣку не хватало въ тонкихъ воспріятіяхъ природы—то пустилъ какъ новую психическую ноту Шатобріанъ и сдѣлалъ возможнымъ для дальнѣйшихъ произведеній, въ которыхъ природа и простые люди являются въ творческомъ сочетаніи—расширеніе предѣловъ художественнаго воспроизведенія.

Несомнѣнно, что романтизмъ первой эпохи помогъ возбужденію интереса ко всему тому, что противополагалось бездушію, испорченности и суетной хищности городскихъ классовъ, а то, что составляетъ народный бытъ въ тѣсномъ смыслѣ, было уже значительно введено въ содержаніе романовъ Вальтеръ-Скотта, которому и въ этомъ отношеніи принадлежитъ несомнѣнный починъ. Но рѣзкій поворотъ въ сторону того, что мы теперь называемъ народничествомъ, съ прибавкою особеннаго интереса къ природѣ, къ землѣ, къ сельскому простору, къ пейзажамъ на сушѣ и на морѣ—сказалось, какъ новый моментъ въ развитіи европейской беллетристики, со второй трети вѣка. То, что нѣмецкіе критики литературы называютъ революціоннымъ періодомъ, отъ 1830 до 1848 г., было какъ разъ полосой, на протяженіи которой народъ со всей его живописной обстановкой сдѣлался предметомъ не однихъ только идиллическихъ замысловъ, а гораздо болѣе живыхъ наблюденій, сочувственнаго знакомства, художественно-реальныхъ картинъ, лицъ, характеровъ и подробностей быта. Но и тутъ дѣйствовала реакція, происшедшая въ самыхъ передовыхъ, революціонно-настроенныхъ людяхъ той эпохи. Всѣ они болѣе или менѣе разочаровались въ своихъ мечтахъ, потеряли вѣру въ возрожденіе городской культуры, ушли въ деревню, ища тамъ прочной почвы, на которой люди изъ народа выростаютъ со всѣми своими коренными свойствами.

Это произошло и въ Германіи, и во Франціи. Но

были и многія другія новыя условія культурной жизни горожанъ, которыя сдѣлали для нихъ и природу, и народный бытъ гораздо доступнѣе. Все больше развивался вкусъ къ поѣздкамъ; всѣ сколько-нибудь красивыя мѣстности и оригинальныя картины быта изучались все разностороннѣе; и въ этомъ движеніи Германіи принадлежитъ первое мѣсто.

Въ самомъ началѣ 30-хъ годовъ, въ романахъ Иммермана городъ и деревня сопоставлялись, правда, въ сатирическомъ освѣщеніи, но уже не какъ просвѣтительная абстракція во вкусѣ XVIII-го вѣка, а какъ нѣчто гораздо болѣе фактическое и реальное. Къ 30-мъ же годамъ принадлежитъ и поучительная беллетристика нѣмецкаго духовнаго Іереміи Готхельта (настоящее имя его было Робертъ Битціусъ), который писалъ не для господъ о народѣ, а для самого народа, съ поучительными цѣлями, но съ большимъ знаніемъ его быта, его вѣковыхъ психическихъ наслоеній. Это былъ весьма правовѣрный швейцарскій пасторъ, и для него, конечно, художественныя цѣли стояли на заднемъ планѣ. Но глубокое знакомство съ народомъ придавало его фигурамъ, сквозь извѣстнаго рода нѣмецкій юморъ, большую правдивость. — Въ его разсказахъ городъ и деревня поставлены, разумѣется, какъ контрасты, и на деревнѣ покоятся всѣ симпатіи автора. Но на этомъ фазисѣ народническая беллетристика не могла остановиться. Интересъ городскихъ читателей къ деревнѣ, къ сельскому простору и картинамъ деревенской природы былъ настолько уже подготовленъ, что явилась вскорѣ и беллетристика для городскихъ читателей и нашла себѣ въ Бертольдѣ Ауэрбахѣ — даровитаго и прекрасноподготовленнаго выразителя.

Деревенскіе разсказы Ауэрбаха.

За Ауэрбахомъ закрѣплено, какъ извѣстно, **имя** отца художественной беллетристики на народнобытовыя темы. И въ Германіи, и за предѣлами **ея**

онъ имѣетъ на это значительное право. Но нельзя отрицать того, что и Ауэрбахъ, по своему душевному складу и философско-литературному развитію, является также въ значительной степени отголоскомъ романтическаго движенія. А по настроенію онъ былъ идеологъ, только родившійся и воспитавшійся въ шварцвальдскомъ сельскомъ мѣстечкѣ, въ стародавней еврейской семьѣ. Его первый романъ—«Спиноза»—написанъ на идеологическую тему. Но жизнь среди нѣмецкаго крестьянства и воспитаніе въ еврейской семьѣ (гдѣ традиціонный патріархальный бытъ, вѣрность преданіямъ и обычаямъ бываетъ еще сильнѣе, чѣмъ среди крестьянства) сдѣлали его искреннимъ и убѣжденнымъ сторонникомъ всѣхъ нравственныхъ и общественныхъ преимуществъ и достоинствъ народной жизни такъ, какъ она сложилась въ благословенныхъ урочищахъ Германіи, извѣстныхъ подъ собирательнымъ именемъ Шварцвальда. Онъ самъ, въ одномъ изъ своихъ произведеній, высказывается такъ: «Не нравственность руководитъ міромъ, а уплотненная форма ея—обычай. Споконъ вѣка свѣтъ прощаетъ скорѣе нарушеніе нравственности, чѣмъ нарушеніе обычая. Всякая борьба, происходящая и въ крупномъ, и въ мелкомъ, и въ общемъ, и въ частностяхъ, сводится къ тому, чтобы сгладить противорѣчіе того и другого и чтобы закоснѣлую форму обычая сдѣлать болѣе доступной для внутренняго нравственнаго чувства; а тому, чтó носитъ на себѣ клеймо обычая, придать внутреннее достоинство».

И нѣмецкая критика находитъ, что этотъ выводъ есть главная и повторяющаяся вездѣ тема всѣхъ новеллъ Ауэрбаха за цѣлыхъ двадцать лѣтъ, съ первыхъ 40-хъ годовъ, когда въ 1843 г. появились его «Деревенскіе разсказы». Но Ауэрбахъ и въ первыхъ своихъ самыхъ своеобразныхъ повѣстяхъ и очеркахъ, и дальше, въ тѣхъ произведеніяхъ, гдѣ выступаетъ болѣе опре-

дѣленный контрастъ между деревней и городомъ, остается съ однѣми и тѣми же яркими народническими симпатіями, почему и пользуется вездѣ случаемъ выставить контрастъ между деревней и городомъ, что̀ въ особенности удалось ему въ его прославленной новеллѣ «Профессорша». Въ этомъ заключается извѣстнаго рода предвзятость; но она не особенно мѣшала автору въ его художнической работѣ. Онъ знаетъ и любитъ своихъ шварцвальдскихъ мужиковъ и мелкихъ бюргеровъ, но онъ не превращаетъ картинъ ихъ быта въ умышленную идиллію, онъ не подслащиваетъ ихъ, видитъ отлично всѣ отрицательныя стороны ихъ первобытной души, въ которой накопилось множество психологическихъ чертъ и себялюбиваго, хищническаго характера.

Основная нота каждаго объективнаго изображенія есть разумная симпатія, отсутствіе предвзятости и въ ту, и въ другую сторону, и въ особенности въ сторону отрицательную. Народъ и его бытъ, подъ перомъ Ауэрбаха, сдѣлались сочувственнымъ предметомъ интереса въ цѣломъ рядѣ произведеній, гдѣ крестьяне поставлены въ настоящее освѣщеніе: ихъ трактуютъ не какъ уродливый курьезъ, не какъ образчикъ полузвѣринаго быта, а какъ настоящія психо-бытовыя личности, въ душѣ которыхъ могутъ происходить весьма крупные нравственные конфликты, что̀ въ особенности такъ тепло и ярко изображено въ одной изъ первыхъ деревенскихъ исторій Ауэрбаха, гдѣ молодой малый, съ дѣтства готовившійся къ священническому сану, почувствовалъ разладъ между призваніемъ духовнаго и своими народными потребностями.

И вліяніе этой новой народнической беллетристики, въ лицѣ Ауэрбаха, было весьма сильно. Какъ мы сказали выше, успѣхъ ея былъ уже подготовленъ въ публикѣ, такъ что къ концу 40-хъ годовъ она зачитывалась «Деревенскими разсказами». Въ этомъ

взрывѣ симпатій къ изображенію сельской жизни сказывалось и недовольство всѣмъ тѣмъ, что̀ городская культура принесла съ собою, въ чемъ она разочаровала лучшихъ людей, и потребность въ болѣе живыхъ, искреннихъ и реальныхъ изображеніяхъ. Надоѣли и опошлились продукты тенденціозной субъективности, все выдуманное, трескучее или безпорядочно разнузданное, во что̀ выродились продукты такъ называемой «юной Германіи». Публика влюбилась въ цѣлый рядъ народныхъ типовъ и лицъ, созданныхъ самымъ бытомъ, а не выдуманныхъ, оторванныхъ отъ почвы фантазіей беллетристовъ. И послѣ политическихъ разочарованій 1848 — 1849 годовъ, эта потребность стала еще сильнѣе. И хотя въ этомъ была тоже своего рода предвзятость, но она повела къ тому, что читатель сталъ цѣнить болѣе искреннее, а сталобыть и художническое отношеніе къ предметамъ творчества. И не только въ нѣмецкій романъ, въ частности, но и во всю совокупность европейскаго романа, во второй трети вѣка, изображенія сельскаго быта—въ рамкахъ разнообразной и бодрящей природы—сдѣлали весьма цѣнный вкладъ, въ творческомъ отношеніи даже болѣе цѣнный, чѣмъ то, что мы видѣли въ развитіи реальнаго романа изъ жизни высшихъ культурныхъ классовъ городской цивилизаціи; вкладъ, не уступающій въ своемъ значеніи и художественныхъ достоинствахъ самому лучшему, что̀ мы находимъ у романистовъ, какъ Фрейтагъ и самъ Ауэрбахъ—въ тѣхъ романахъ, гдѣ онъ впослѣдствіи изображалъ жизнь высшихъ слоевъ нѣмецкаго общества.

Но можно ли считать автора «Деревенскихъ разсказовъ» главнымъ и единственнымъ иниціаторомъ этого рода беллетристики, даже къ тому времени, когда его писательская физіономія вполнѣ сложилась, т.-е. къ половинѣ 40-хъ годовъ? И тутъ выступаетъ передъ

нами колоссальная творческая фигура великаго французскаго романиста.

Безъ всякихъ предвзятыхъ идей во вкусѣ Ж. Ж. Руссо, не выискивая романтическихъ контрастовъ между тлетворной цивилизацiей и жизнью на лонѣ природы, Бальзакъ, какъ могучiй бытописатель, не могъ не взять и крестьянство предметомъ своего писательскаго интереса. Но онъ не придавалъ сельскому люду того особаго значенiя, какое онъ получилъ для народниковъ разныхъ странъ. Для него это были тѣ же французы, прикрѣпленные къ землѣ, съ коренными расовыми и психическими свойствами, съ вѣковыми обычаями, въ которыхъ сосредоточивалась вся охранительная, тугая, прiобрѣтательная суть жизни сельскаго люда, изъ землепашцевъ, того, до сихъ поръ многомиллiоннаго, класса, который во Францiи называется не презрительнымъ, а почтеннымъ именемъ: «les cultivateurs».

Если въ основныхъ взглядахъ Бальзака на людское общество, на человѣческую природу вообще была значительная доля односторонности (о чемъ мы достаточно говорили выше), то онъ не могъ, разумѣется, перемѣнить свое мiровоззрѣнiе, изображая и французскихъ крестьянъ. Но этотъ недостатокъ полноты въ философско-этическомъ развитiи писателя не долженъ быть названъ тенденцiозностью въ тѣсномъ смыслѣ. Онъ одинаково разумѣлъ и буржуазiю, и тогдашнюю интеллигенцiю— и дѣльцовъ и политикановъ, и если къ аристократизму имѣлъ нѣкоторую слабость, то все-таки же не затруднялся въ изображенiи цѣлаго ряда несимпатичныхъ лицъ и фигуръ, принадлежащихъ къ высшему классу, къ титулованнымъ французамъ своего времени. И на крестьянство, на сельскiй бытъ онъ смотрѣлъ, какъ на такой же интересный для него объектъ реально-художественнаго изображенiя. Но въ крестьянствѣ, и до, и въ особенности послѣ революцiи, которая освободила

это сословіе, жили, и до сихъ поръ живутъ, коренныя свойства французскаго простолюдина, всегда стремившагося къ имущественному обладанію, съ наслѣдственной страстной привязанностью къ землѣ и со всѣми особенностями упорныхъ пріобрѣтателей. Такими, въ общихъ чертахъ, и являются у него крестьяне—воздѣлыватели земли—въ его романѣ «Les paysans», появившемся только черезъ четыре года послѣ напечатанія первыхъ «Деревенскихъ разсказовъ» Бертольда Ауэрбаха—въ 1847 году. Во всей совокупности бальзаковскаго романа, въ его «Человѣческой комедіи», современный крестьянскій бытъ выступаетъ только однимъ угломъ общей картины. Тутъ нѣтъ ни малѣйшей идеализаціи и, главное, нѣтъ призыва на лоно сельской природы въ условіяхъ быта болѣе простыхъ, неиспорченныхъ натуръ. Первенствующій мотивъ: безпощадная правда безъ сатирическихъ преувеличеній, но и безъ болѣе свѣтлаго, симпатичнаго отношенія и къ людямъ, и къ природѣ, какое явилось въ нѣмецкой народнической новеллѣ. Замѣчательно то, что въ такихъ двухъ странахъ, какъ Германія и Франція (гдѣ и сельскій людъ, и отношеніе къ нему интеллигенціи такъ ярко различаются между собою), назрѣла потребность въ литературномъ воспроизведеніи этой стороны современной жизни. Но во Франціи правдивое, хотя и далеко не веселое, изображеніе сельскихъ нравовъ, даже и подъ перомъ такого писателя, какъ Бальзакъ, имѣвшаго уже въ 40-хъ годахъ огромную извѣстность, не вызвало въ тогдашней публикѣ и одной сотой того интереса, какъ въ Германіи вещи изъ народной жизни. Напротивъ, та газета, которая начала печатать романъ «Les paysans» въ фельетонахъ, получала многочисленные протесты, выраженія недовольства публики, которая не находила въ крестьянскомъ быту чего-либо достойнаго своего интереса. И Бальзакъ долженъ былъ, по настоянію

Крестьяне Бальзака.

редактора (Эмиль де-Жирарденъ) передѣлывать и, главнымъ образомъ, сокращать свой романъ, печатаніе котораго не дошло въ газетѣ до конца.

Но рядомъ съ этимъ, во французскомъ романѣ сказался такой же поворотъ въ сторону природы и болѣе чистыхъ, первобытныхъ натуръ, возросшихъ на ея лонѣ, какъ и въ Германіи, хотя, быть можетъ, не въ такой степени. Революціонный періодъ отъ 1830 до 1849 года, со всѣми его соціальными и политическими порывами, мечтами, реформами, утопіями, кровавыми схватками и репрессаліями вызвалъ въ душѣ сверстницы Бальзака, стоявшей по репутаціи такъ же высоко, какъ и онъ—въ душѣ Жоржъ Зандъ—потребность освѣжиться въ живительныхъ струяхъ народной жизни, совершенно такъ, какъ и у нѣмецкихъ ея сверстниковъ. И она знала съ дѣтства народъ, жила среди него и взрослой женщиной, вплоть до самой глубокой старости, относилась къ нему всегда сочувственно, съ очень широкими соціально-революціонными взглядами, что и вошло, какъ руководящая нить, въ ея самые тенденціозные романы, въ родѣ «Le meunier d'Angibault» и др. Замѣчательно, что французскій романъ, въ лицѣ Жоржъ Зандъ, обратился къ сельскому люду на фонѣ сочувственно-поэтическаго отношенія къ народу почти въ одно и то же время съ нѣмцами и одновременно также съ крупнымъ замысломъ Бальзака на тему крестьянскаго быта. И не задолго до революціи 1848 г., и тотчасъ послѣ нея, въ Жоржъ Зандъ уже дѣйствовала всего сильнѣе внутренняя потребность уйти отъ печальныхъ продуктовъ городской культуры къ жизни людей изъ народа. Ея повѣсть, которая произвела такое обаятельное впечатлѣніе на тогдашнюю французскую, а также иностранную публику — «La mare au diable» появилась всего однимъ годомъ раньше «Крестьянъ» Бальзака. И то, что она дальше писала на сельскія темы, и не менѣе

Сельскія повѣсти Ж. Зандъ.

знаменитая «La petite Fadette», и другія вещи представляютъ собою, въ художественно-творческомъ смыслѣ, идилліи съ реальнымъ оттѣнкомъ, для которыхъ выбраны самые высшіе образцы человѣчества, данные сельскимъ людомъ, поставленные въ свѣтъ несомнѣнной, хотя и не грубой идеализаціи. На такія произведенія публика сразу же откликнулась, руководимая въ этомъ случаѣ, гораздо больше, потребностью отдохнуть душой на образахъ, освѣжающихъ послѣ водоворота культурныхъ страстей, интересовъ, политической и соціальной свалки.

Если бы какому-нибудь французскому романисту удалось сочетать, хотя бы въ одномъ произведеніи, трезвую правду бальзаковскихъ «Крестьянъ» съ тѣмъ, что́ есть въ деревенскихъ идилліяхъ Жоржъ Зандъ болѣе правдиваго, съ ихъ настроеніемъ и великодушной потребностью и въ сельскихъ людяхъ находить человѣчныя черты—тогда реальный романъ во Франціи и въ этой сферѣ оставилъ бы произведеніе крупнѣйшаго достоинства. И надо признать, что реальное творчество въ «Крестьянахъ» Бальзака стоитъ на никакъ не меньшей высотѣ, чѣмъ въ самыхъ яркихъ и даровитыхъ изображеніяхъ Ауэрбаха, до тѣхъ поръ, пока дѣло идетъ о правдѣ, точности наблюденія и способности создавать отдѣльныя лица и характеры и собирательныя картины быта. А нѣмецкій романистъ и въ тѣхъ разсказахъ, гдѣ всего больше выступаетъ идиллическій характеръ, все-таки же болѣе реальный писатель, чѣмъ Жоржъ Зандъ, уступая ей, быть можетъ, въ обаяніи языка для читателей той эпохи. Для публики же конца XIX-го вѣка авторская манера Ауэрбаха ближе къ предмету изображенія, богаче реальными штрихами и, при всей своей симпатіи къ деревнѣ и природѣ, свободнѣе отъ налета жоржъ-зандовской чувствительности.

Народъ, какъ предметъ особаго художественно-творческаго интереса, сдѣлался въ самой крайней, по своему положенію, западной странѣ главнымъ содержаніемъ произведеній писательницы, которую недаромъ считаютъ представительницей реальнаго романа въ Испаніи. Это была, какъ мы уже видѣли, нѣмка по происхожденію—Цецилія Бёль фонъ-Фаберъ, носившая въ теченіе своей замужней жизни цѣлыхъ три имени. Ея третій мужъ былъ адвокатъ де Арромъ изъ Севильи. Она его пережила на много лѣтъ и скончалась восьмидесяти лѣтъ отъ роду въ томъ же андалузскомъ городѣ. По году своего рожденія (1797) Цецилія фонъ-Фаберъ, прославившаяся подъ псевдонимомъ Фернанъ-Кавальеро, принадлежитъ еще XVIII-му столѣтію; но литературное ея призваніе сказалось позднѣе и первый романъ ея появился лишь въ 1849 году, т.-е. когда ей было уже слишкомъ пятьдесятъ лѣтъ. Но самый крупный ея вкладъ въ художественную беллетристику были многочисленные разсказы и повѣсти изъ народнаго быта андалузскихъ поселянъ и разнаго мелкаго трудового люда. Какъ писательница на народныя темы, Фернанъ-Кавальеро является прямой сверстницей Бертольда Ауэрбаха, Бальзака и Жоржъ Зандъ, выступившая позднѣе ихъ на литературное поприще, но имѣвшая еще раньше возможность изучать народный бытъ. И все, что она написала лучшаго, сводится къ этого рода беллетристикѣ. Ее можно поставить, по отношенію къ простымъ людямъ, деревенской жизни и природѣ (на фонѣ которой происходятъ всѣ сцены и сюжеты, разсказанные ею),—между авторомъ Шварцвальдскихъ разсказовъ и писательницей, выпустившей нѣсколькими годами раньше появленія перваго романа Фернанъ-Кавальеро свою бытовую идиллію «La mare au diable». Но ея произведенія еще сочувственнѣе облечены въ добродушную манеру, съ легкимъ налетомъ юмора,

Бытовое творчество Фернанъ Кавальеро.

безъ всякой сатирической предвзятости, безъ желанія выставлять на первый планъ только отрицательныя, хищныя, скопидомныя свойства деревенскихъ жителей. Всякій можетъ въ этомъ убѣдиться, познакомившись съ такими новеллами Фернанъ-Кавальеро, какъ «Бѣдная Долоресъ», «Семейство изъ Альвареда» и др. Эти двѣ новеллы до сихъ поръ считаются образцовыми въ обширномъ репертуарѣ повѣстей и разсказовъ андалузской писательницы. Доказательствомъ ея постояннаго интереса къ народу, къ поэзіи, обычаямъ, преданіямъ, всему его нравственному и общественному складу могутъ служить и тѣ сборники андалузскихъ народныхъ пѣсенъ, легендъ и басенъ, какіе она издала уже старой женщиной, въ самомъ концѣ 50-хъ годовъ, въ дорогомъ для нея городѣ Севильѣ. Да и сборники своихъ мелкихъ разсказовъ она издавала подъ именемъ «Картинъ народныхъ андалузскихъ обычаевъ».

Чтобы оцѣнить сферу ея художественнаго реализма и благодушное, здоровое отношеніе къ крестьянству и его нравамъ, стоитъ только вспомнить сцену сватовства въ разсказѣ «Семейство изъ Альвареда». Тутъ безъ всякой сладости воспроизведено то крестьянское «себѣ на умѣ», которое руководитъ всѣми житейскими дѣлами въ сельскомъ быту, и не въ одной Испаніи, а повсюду, но при этомъ прикрывается особенными формами общительности, діалектики и ловкаго краснобайства. Если бы Фернанъ-Кавальеро ограничилась, какъ беллетристка, такого рода художественными очерками—она бы оставила послѣ себя гораздо болѣе цѣнный вкладъ въ исторію развитія европейскаго романа. Талантъ, наблюдательность, яркость красокъ, способность создавать живыя лица находите вы и въ ея романахъ изъ жизни другихъ классовъ общества. Но тамъ она не могла удержаться на извѣстной объективной высотѣ и съ годами все больше и больше впадала въ тенденціозность.

Несмотря на свое несомнѣнное нѣмецкое происхожденіе (отецъ ея былъ гамбургскій купецъ, напечатавшій нѣсколько книгъ по исторіи испанской литературы), она впитала въ себя изъ окружавшей ее испанской среды закоренѣлые и крайне строгіе католическіе и почти изувѣрско-консервативные принципы. Это направленіе не мѣшало ей только тамъ, гдѣ она изображала душевную жизнь, домашній и общественный бытъ вѣрующихъ или, лучше сказать, пылко-суевѣрныхъ крестьянъ. Это даже помогало ей: схватывать все, что̀ есть поэтичнаго, добраго и страстно-порывистаго въ религіозныхъ настроеніяхъ простолюдина. Но внѣ этой сферы клерикальный консерватизмъ Фернанъ-Кавальеро портилъ ей выполненіе задачи художника слова, даже и съ такимъ крупнымъ дарованіемъ, какимъ природа надѣлила ее. И несмотря на этотъ сильнѣйшій дефектъ, все-таки надо признать, что—во вторую треть вѣка, съ 30-хъ по 60-е года, въ испанской беллетристикѣ—только Фернанъ - Кавальеро и представляетъ собою значительную величину въ развитіи художнически-реальнаго романа.

Все остальное было еще пропитано романтизмомъ или же, (какъ, напр., въ произведеніяхъ Лары, гдѣ нравы современнаго общества, и закоренѣлые предразсудки, и злоупотребленія служили главной темой талантливыхъ и живыхъ очерковъ), сатирическое окрашиваніе слишкомъ даетъ себя знать.

И ни въ одной вещи, имѣющей складъ и размѣры настоящаго романа, не было ничего приближающагося къ тому, что̀ во Франціи и Англіи было создано въ области романа, не исключая такихъ писателей, какъ Аларконъ, который, по разгару своей дѣятельности, принадлежалъ уже къ послѣдней трети вѣка. Все же, что̀ оживило испанскій романъ подъ сильнымъ и прямымъ вліяніемъ иностранныхъ литературъ, въ особен-

ности французской, стало появляться уже въ 60-хъ годахъ и позднѣе.

Обрученные Манцони, какъ народно-бытовой романъ.

Если интересъ къ изображенію народа и сельской жизни въ ея сліяніи съ картинами природы является почти въ каждой беллетристикѣ признакомъ поворота къ реальному направленію творчества, то итальянскій романъ ко второй трети вѣка не могъ бы служить подтвержденіемъ этого. Въ Италіи, послѣ «Обрученныхъ» Алессандро Манцони вплоть до 60-хъ годовъ, т.-е. въ продолженіе цѣлой трети вѣка («Обрученные» появились въ 1827—28 гг.) романъ питался не изученіемъ современнаго общества или его какого-нибудь опредѣленнаго класса, не ушелъ въ сторону изображенія народнаго быта или тогдашней интеллигенціи, а работалъ надъ національной задачей возрожденія страны изъ-подъ иноземнаго ига, надъ идеей объединенія, умственной, нравственной и политической эмансипаціи. И мы видимъ, что жанръ историческаго романа, созданный Вальтеръ-Скоттомъ, всего дольше сохранялся въ Италіи. Но вліяніе Вальтеръ-Скотта не помѣшало Манцони написать вещь, въ которой главное творческое пріобрѣтеніе оказалось въ изображеніи народной жизни, хотя и перенесенной двумя столѣтіями назадъ. Это художественно-бытовое содержаніе знаменитаго романа не дало, однако, толчка дальнѣйшей разработкѣ современнаго итальянскаго быта—и чисто народнаго, и городского. Всѣ лучшіе итальянскіе критики признаютъ, что Манцони не создалъ школы, которая двинула бы дальше развитіе художественнаго романа. «Обрученные» повліяли всего больше тѣмъ, что въ нихъ увидали высоко даровитое проявленіе національныхъ упованій и романъ пошелъ на службу патріотическому чувству, помогая національному самосознанію; а для этого—по тогдашнимъ политическимъ условіямъ, по отсутствію въ большинствѣ итальянскихъ государствъ

свободы печати—всего пригоднѣе была форма историческаго романа. И такіе талантливые писатели, какъ Массимо д'Адзеліо и Гверацци, долгіе годы разрабатывали этотъ жанръ.

Пробѣлы итальянскаго романа.

Чтобы убѣдиться въ томъ — до какой степени романъ въ Италіи, во вторую треть вѣка, туго двигался въ смыслѣ изображенія современнаго общества съ задачами чисто художественными, стоитъ сдѣлать справку въ критической литературѣ за нѣсколько десятковъ лѣтъ. Итальянская критика, съ 30-хъ годовъ вплоть до нашихъ дней, очень много занималась развитіемъ своей національной литературы, до революціоннаго момента 1848 г. и послѣ него. У насъ имена итальянскихъ критиковъ очень мало извѣстны; а ихъ не одинъ десятокъ, съ людьми, имѣющами крупную извѣстность на Апеннинскомъ полуостровѣ, начиная съ того же Манцони—автора «Обрученныхъ», выступившаго когда-то съ этюдомъ о томъ родѣ романа, гдѣ онъ прославился—объ историческомъ романѣ. Такіе писатели въ области критики (мы о нихъ упоминали выше), какъ Бонги, Кардуччи, Ненчани, Бартоли, де-Амичисъ, Моранди, Компаретти, де-Санктисъ, Дзумбини, де-Губернатисъ, Вилляри, Моріани — представляютъ собою цѣлый рядъ изслѣдованій по умственной и творческой жизни новой, возрожденной Италіи. Но въ итальянской литературѣ XIX вѣка лирическая поэзія, ода, сатира драма, историческія изслѣдованія, философскіе труды заслоняютъ собою художественную беллетристику, гдѣ «Обрученные» Манцони стоятъ одиноко на протяженіи цѣлой трети столѣтія.

Такому скудному развитію романа на современныя темы найдутся въ итальянской критической литературѣ весьма правдивыя и мѣткія объясненія. Все, что было болѣе даровитаго, благородно мыслящаго и пылкаго, въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій, шло на

дѣло національнаго возрожденія. Даже такой пѣвецъ «міровой скорби», какъ Леопарди, сдѣлался «властителемъ думъ» главнымъ образомъ какъ авторъ болѣе декламаторской, чѣмъ глубоко проникновенной оды «Къ Италіи». Въ другой странѣ—во Франціи или въ Германіи—субъективизмъ Леопарди нашелъ бы себѣ много откликовъ въ его генераціи, далъ бы толчокъ психологическому роману; но въ Италіи 30-хъ и 40-хъ годовъ—этого не вышло. Въ интересахъ національнаго возрожденія это было гораздо лучше и симпатичнѣе; но художественная беллетристика могла бы обратиться къ болѣе здоровому, уравновѣшенному изображенію современной жизни. Во всѣхъ классахъ общества этому, однако, какъ мы сказали выше, препятствовалъ и внѣшній гнетъ, и направленіе идей и симпатій почти исключительно въ сторону работы надъ подъемомъ національнаго самосознанія.

Въ одномъ изъ новѣйшихъ этюдовъ, принадлежащихъ извѣстному профессору Барцелотти, подъ заглавіемъ «La letteratura e la Rivoluzione in Italia avanti e dopo 1848» — авторъ, между прочимъ, говоритъ, касаясь судебъ художественнаго романа 40-хъ и даже 50-хъ годовъ:

«Чтобы народился романъ или чтобы его достойнымъ образомъ поддержать на томъ пути, какой ему былъ указанъ Манцони (авторъ «Обрученныхъ»), необходимо было иное условіе: нарожденіе глубокой и тонкой психологической наблюдательности, которая всегда является результатомъ могучаго движенія нравственныхъ наукъ, давшаго Франціи Руссо, Дидро и Бальзака и сдѣлавшаго изъ Англіи (гдѣ литература и мышленіе имѣли всегда психологическую суть) страну, до сихъ поръ еще богатую хорошими и хорошо написанными романами».

И тотъ же критикъ-мыслитель (онъ занимаетъ те-

перь каѳедру философіи въ римскомъ университетѣ) нѣсколько дальше говоритъ, что этотъ болѣе глубокій психологическій пошибъ имѣютъ, по его мнѣнію, только Леопарди и Манцони. «Но внѣ «Обрученныхъ»—заявляетъ онъ—я бы не могъ найти посреди лучшихъ нашихъ романовъ хотя бы одинъ, гдѣ бы такія психологическія основы проявляли себя съ извѣстной силой».

И это заставляетъ его придти еще разъ къ такому выводу: «У Манцони--автора «Обрученныхъ» — нѣтъ еще школы».

И тутъ онъ упоминаетъ единственное произведеніе, появившееся въ самомъ концѣ 50-хъ годовъ, авторъ котораго у насъ совершенно неизвѣстенъ, да и въ Италіи довольно-таки забытъ. Это былъ И. Ніево, авторъ «Исповѣди 80-лѣтняго старца». А въ беллетристикѣ очерковъ и разсказовъ онъ указываетъ на «Военную жизнь» извѣстнаго де-Амичисъ, принадлежащаго по своей писательской карьерѣ къ 60-мъ годамъ. Въ томъ жанрѣ путевыхъ описаній и эскизовъ, которыми этотъ беллетристъ сдѣлался популяренъ, по преимуществу, была только выработка извѣстной манеры, расширеніе области описательнаго стиля, но настоящее, болѣе глубокое психологическое или объективно-бытовое творчество не могло этимъ питаться.

Въ высшей степени характерно для итальянской литературы и то, что и произведенія чисто интимнаго оттѣнка (соотвѣтствующія тѣмъ запискамъ, личнымъ воспоминаніямъ и исповѣдямъ, которыя служили во Франціи и въ Германіи элементами развитія психологическаго романа), въ Италіи дали такое произведеніе, какъ «Мои тюрьмы» Сильвіо Пеллико, надъ которымъ наши отцы и матери въ юности пролили не мало слезъ, когда эта вещь въ переводахъ обошла всю Европу. Эти воспоминанія политическаго преступника, посидѣвшаго въ австрійскихъ крѣпостяхъ, могутъ счи-

таться цѣннымъ литературнымъ произведеніемъ, хотя и съ привкусомъ извѣстнаго рода сладковатаго піэтизма. Они проникнуты искренностью и заключаютъ въ себѣ изображеніе не выдуманной, а живой душевной жизни. Но и въ нихъ главный интересъ для итальянцевъ той эпохи сводился къ возбужденію патріотическаго негодованія, къ закрѣпленію національнаго чувства, надъ которымъ работали и драматурги, и лирики, и историки, и критики, и романисты, какъ д'Адзеліо и Гверацци.

Мы видимъ, стало-быть, что обѣ южно-романскія страны—Испанія и Италія—за вторую треть вѣка значительно отстали отъ Франціи, Англіи и Германіи. Италія—больше Испаніи, не въ смыслѣ идей, направленій, разработки научно-философскихъ и политико-патріотическихъ темъ, а по отношенію къ художественной беллетристикѣ повѣствовательнаго характера. На примѣрѣ такой писательницы, какъ Фернанъ-Кавальеро, мы видимъ, что въ странѣ, хотя и волнуемой въ то время колебаніями внутренней политики, національная независимость и единство позволяли даровитой женщинѣ уйти въ дѣйствительную жизнь, сдѣлать ее объектомъ изящнаго творчества. И самая тенденціозность такой писательницы не помѣшала ей перенести въ беллетристику разнообразныя картины народнаго быта, создавать типы и характеры изъ другихъ классовъ общества, развить въ себѣ чувство природы и оставить послѣ себя хотя и не такіе вклады въ реальный романъ, какъ авторъ «Человѣческой комедіи», или два великихъ англійскихъ романиста, но во всякомъ случаѣ цѣнныя пріобрѣтенія для области романа новой эпохи.

Съ итальянской беллетристикой второй трети вѣка этого не случилось, почему она всего менѣе вошла въ общее сознаніе европейской читающей публики, не

исключая и нашего отечества. Даже такая вещь, какъ «Обрученные» Манцони, давно переведенная по-русски, никогда не была предметомъ интереса, и для критики. Переводились и романы д'Адзеліо и Гверацци, но интересъ, возбуждаемый ими, не шелъ дальше того, къ которому пріучили романы Вальтеръ-Скотта, а впослѣдствіи занимательныхъ разсказчиковъ съ ихъ французскимъ прототипомъ, Александромъ Дюма-отцомъ.

Это и доказываетъ, что для нарожденія истинно творческихъ продуктовъ въ области романа необходимы широкія рамки развитія данной страны, если не всей народной массы, то по крайней мѣрѣ руководящихъ классовъ; необходимо чувство своей національной силы, объединеніе всего, что составляетъ самостоятельность націи. Никто не станетъ отрицать,—а мы всего менѣе,—прямую связь между жизнью и творчествомъ. Потребность въ прекрасномъ, истинныя завоеванія созидательной способности человѣческой психіи являются всегда и вездѣ, какъ цвѣтъ и плодъ жизни народа, и эволюція изящной литературы бываетъ всегда показателемъ высшаго культурнаго развитія, что и даетъ избраннымъ людямъ, способнымъ творить, ту степень свободы отъ всего предвзятаго, отвлекающаго духъ въ другія сферы дѣятельности, безъ которой не создаются произведенія, обозначающія собою двигательныя вѣхи творческой эволюціи.

Панъ Тадеушъ Мицкевича.

Обращеніе къ народу, къ его быту, преданіямъ, обычаямъ, испытаніямъ и кореннымъ душевнымъ потребностямъ, вмѣстѣ съ любовнымъ отношеніемъ къ природѣ явилось въ художественной беллетристикѣ второй трети вѣка главнымъ мотивомъ болѣе поэтическаго реализма, свободнаго отъ резонерства и сатирической предвзятости. Во всемъ западномъ романѣ этой эпохи, послѣ «Обрученныхъ» Алессандро Манцони, стоитъ оди-

ноко произведеніе, созданное поэтическимъ дарованіемъ славянскаго поэта Адама Мицкевича. Это была его литовская повѣсть въ стихахъ «Панъ Тадеушъ». Но стихотворная форма не мѣшаетъ намъ нисколько причислить эту вещь къ тому виду эпической поэзіи, какой принято называть теперь романомъ, точно такъ же, какъ и нашего «Евгенія Онѣгина», съ котораго мы считаемъ дѣйствительное нарожденіе художественно-реальнаго русскаго романа.

До появленія «Пана Тадеуша», польская беллетристика не доработалась ни до одного такого повѣствовательнаго произведенія, которое бы можно было считать цѣннымъ вкладомъ въ эволюцію всего западно-европейскаго романа. Но эта вещь, написанная въ первой половинѣ 30-хъ годовъ (стало-быть, принадлежащая къ той полосѣ западно-европейскаго творчества, когда крупнѣйшіе таланты пробовали себя и въ историческомъ, и въ бытовомъ, и въ психологическомъ романѣ) представляетъ собою рѣдкое, если не единственное, сочетаніе поэзіи и правды, тѣмъ болѣе замѣчательное, что Мицкевичу въ тѣ годы его жизни, надо было, какъ художнику, бороться съ двумя настроеніями, уже владѣвшими его душой: огорченнымъ и пламеннымъ патріотизмомъ политическаго изгнанника и религіозно-мистической предвзятостью. Но первый изъ этихъ мотивовъ — горячая любовь къ родинѣ, и не только къ родинѣ вообще, а къ той землѣ, гдѣ онъ родился и выросъ, къ своей Литвѣ, среди тяжелаго для него водоворота парижской суетности—вызвала неудержимую потребность воскресить передъ собою творческимъ наитіемъ родную жизнь. И онъ -- истый романтикъ въ предыдущихъ своихъ эпическихъ созданіяхъ — превратился тутъ въ реалиста съ преобладающимъ стремленіемъ: какъ можно вѣрнѣе, правдивѣе, ярче и достолюбезнѣе захватить и родную природу, и бытъ шля-

хетнаго класса, въ которомъ тогда сосредоточилась вся суть польской культуры — во всѣхъ его развѣтвленіяхъ: отъ высшаго аристократическаго слоя до той шляхты, которая приближалась уже къ быту болѣе зажиточныхъ поселянъ. И главное побужденіе автора, и всѣ источники творческой работы въ высшей степени соотвѣтственны съ задачами каждаго истинно художественнаго произведенія. Основой была тутъ симпатія, то общее сочувствіе къ живой жизни, безъ которой немыслимо никакое реальное художественное созданіе. Колоритъ давалъ рѣдкій поэтическій даръ Мицкевича; форма была выбрана самая подходящая, безъ всякой романтической рисовки и приторной слащавости. Въ самомъ размѣрѣ стиха лежитъ нѣчто, дѣлающее текстъ какъ бы стоящимъ между стихомъ въ тѣсномъ смыслѣ и ритмической прозой. И если находятся въ «Панѣ Тадеушѣ» уступки романтизму, то только развѣ въ той части фабулы, которая связана съ личностью одного изъ героевъ—Соплицы, отца пана Тадеуша. Но этотъ романтическій налетъ чрезвычайно подходитъ къ строю тѣхъ чувствъ, страстей, порывовъ и героизма, какіе были въ сильныхъ характерахъ тогдашней шляхты, на рубежѣ двухъ столѣтій. Можно также, на болѣе строгій аршинъ, въ особенности, если критикъ принадлежитъ къ русской національности, посмотрѣть на эпизодъ, гдѣ вводится въ дѣйствіе военная команда, какъ на изображеніе, отзывающееся расовой и политической враждой двухъ племенъ—русскаго и польскаго. Но каждый, кто поднимается надъ узко-патріотическимъ чувствомъ, долженъ будетъ согласиться, что и тутъ авторомъ взяты вѣрные мотивы. Дѣлая изъ маіора ренегата презрѣнную личность, онъ высказываетъ только чувство, которое раздѣляли съ нимъ всѣ его единоплеменники. Точно такъ же и эпилогъ «Пана Тадеуша», гдѣ звучитъ такой пылкій освободительный па-

тріотизмъ, отвѣчалъ накопленію дѣйствительныхъ, реальныхъ чувствъ въ тогдашней Польшѣ и Литвѣ, которыя были охвачены энтузіазмомъ съ приближеніемъ войскъ Наполеона, возлагали на него страстныя надежды и встрѣчали повсюду съ проявленіями восторга тѣхъ польскихъ генераловъ, которые раньше отличились въ войнахъ Наполеона и теперь шли на Москву въ рядахъ его полчищъ.

Западный романъ—какъ мы видѣли въ этомъ обозрѣніи—стремился постоянно къ завоеваніямъ художественной правды; но реализмъ въ творчествѣ, понимаемый въ его высшемъ значеніи, не есть вовсе ратованіе за сухую разсудочную правдивость. Чѣмъ свободнѣе проявленіе таланта, тѣмъ значительнѣе и творческіе порывы. Если бы корифеямъ западнаго романа во Франціи, Англіи и Германіи характеръ и степень ихъ таланта позволяли облекать правдивое содержаніе въ самую совершенную поэтическую форму—они писали бы безъ примѣсей, мѣшающихъ гармоническому творчеству. Преимущество такого изображенія природы, нравовъ, нравственныхъ и умственныхъ особенностей типичныхъ представителей извѣстной среды, какое мы находимъ въ «Панѣ Тадеушѣ»—ярко бросается въ глаза при сравненіи съ тѣмъ, что̀ мы имѣемъ даже въ самыхъ даровитыхъ западныхъ романахъ той эпохи и позднѣе, въ 40-хъ и 50-хъ годахъ, не исключая и самаго лучшаго, что̀ мы находимъ, напр., въ романахъ и повѣстяхъ Жоржъ Зандъ изъ сельской жизни. Тамъ все-таки вы чувствуете идеализацію, желаніе дать намъ все то, что̀ мѣстная природа и деревенскіе люди представляютъ условно-привлекательнаго. Описательные пріемы поэтической прозы Жоржъ Зандъ кажутся теперь довольно блѣдными, рядомъ съ тѣми великолѣпными картинами, какія вы находите въ «Панѣ Тадеушѣ». Стоитъ только припомнить эпизоды охоты,

описанiе литовской пущи или болѣе мирныя бытовыя картины въ помѣщичьей усадьбѣ, гдѣ процвѣталъ герой повѣсти. Въ знаменитой сценѣ собранiя звѣрей въ трущобахъ литовской пущи мы находимъ, быть можетъ, единственное въ западномъ романѣ творческое сочетанiе богатой субъективной фантазiи и реальныхъ возможностей, взятыхъ изъ жизни природы, изъ знакомства съ животнымъ царствомъ, проникнутаго своеобразнымъ чувствомъ, сложившимся на опредѣленной расовой и бытовой почвѣ. Нигдѣ, быть можетъ, ни въ какомъ романѣ за вторую треть вѣка, мы не находимъ подобнаго чудеснаго слiянiя бытовой правды съ поэтическимъ воспроизведенiемъ, какъ, напр., въ томъ эпизодѣ охоты, когда трубитъ отбой одинъ изъ самыхъ характерныхъ типовъ тогдашней шляхты—такъ называемый войскiй. Это само по себѣ составляетъ уже небольшую поэму, но она сливается со всѣмъ остальнымъ и рядомъ съ нею чисто эпизодическiя по содержанiю сцены, какъ, напр., варенiе стародавней литовской похлебки—«бигоса»—воспроизведены съ той же симпатiей къ родному быту и съ необычайнымъ подъемомъ артистическаго мастерства. Къ такимъ же перламъ поэтическаго реализма принадлежитъ и эпизодъ, когда еврей играетъ на цимбалахъ. Чисто польское нацiонально-патрiотическое настроенiе не служитъ тутъ помѣхой, а напротивъ, придаетъ колориту и тону изображенiя необычайную живость, подсказываетъ автору богатые запасы образовъ, звуковъ, взмаховъ лиризма и опять-таки на настоящей, не выдуманной бытовой почвѣ.

Вѣрность художественному реализму видимъ мы и въ большинствѣ лицъ литовской повѣсти Мицкевича. И самъ Тадеушъ, и Зося, крупные и мелкiе помѣщики, и два типическихъ служителя, Протазiй и Гервазiй, и другiе представители деревенской шляхты съ ея междоусобными схватками—все это самыя цѣнныя прiобрѣ-

тенія реально-художественнаго романа на западѣ, не утратившія своей прелести вплоть до XX вѣка. И оцѣнивать всѣ эти творческія пріобрѣтенія—всего легче намъ, не взирая на вѣковой національно-политическій антагонизмъ. Общность происхожденія, близость обоихъ языковъ, значительное сходство быта въ шляхетной Литвѣ времени Мицкевича и въ томъ помѣщичьемъ быту, какой описывалъ Пушкинъ въ «Евгеніи Онѣгинѣ»—позволяютъ намъ предъявлять гораздо болѣе вѣрное мѣрило при сужденіи о степени правды въ изображеніи, и цѣлаго быта, и отдѣльныхъ лицъ, а также о высокодаровитомъ мастерствѣ, которое и безъ усиленнаго обаянія стихотворной формы сохраняло бы, и въ прозѣ, свои существенныя качества.

Симпатія автора ко всему, что̀ онъ вынесъ изъ жизни на родинѣ, къ природѣ и къ сельской простотѣ, къ цѣльности натуръ, неиспорченныхъ той западной цивилизаціей, отъ которой онъ въ то время уже страдалъ въ Парижѣ—заставила его впустить и сатирическія ноты въ свою литовскую повѣсть. Въ такомъ освѣщеніи поставлены у него фигуры чудака графа, являющагося съ запада съ развинченной душой, съ замашками тогдашней разочарованности, и зрѣлой кокетки, прошедшей черезъ всѣ растлѣвающія свѣтскія сферы столичной жизни Петербурга. Но это сатирическое трактованіе обоихъ лицъ не идетъ дальше легкой усмѣшки, весьма рѣдко впадая въ нѣкоторую каррикатурность. И въ самыхъ намѣренныхъ сатирическихъ подробностяхъ вы все-таки же вездѣ чувствуете фонъ тонкаго и непредвзятаго наблюденія надъ тогдашними модными повѣтріями. Лицо разочарованнаго чудака графа является, кромѣ того, признакомъ несомнѣннаго освобожденія самого Мицкевича отъ прежнихъ юныхъ увлеченій байронизмомъ и всѣмъ тѣмъ, что̀ продѣлывалось подъ прикрытіемъ этой клички.

Съ такимъ эпоху дѣлающимъ произведеніемъ, какъ «Панъ Тадеушъ», польскій романъ второй трети вѣка могъ бы развиваться блистательно, если не по размѣрамъ отдѣльныхъ талантовъ, то въ смыслѣ вѣрности первенствующимъ задачамъ всякаго истинно-художественнаго творчества. Если такъ не случилось, то это произошло главнымъ образомъ оттого, что польская беллетристика, какъ и итальянская въ 30-хъ, 40-хъ и 50-хъ годахъ, должна была отражать на себѣ главныя стремленія того класса, который не хотѣлъ помириться съ потерей политической самостоятельности и всячески работалъ надъ закрѣпленіемъ своего національнаго самосознанія. Но, сравнительно съ Италіей, даже и послѣ 1848 г., въ польской беллетристикѣ все-таки же было гораздо больше отзывчивости на прямыя задачи повѣствовательной беллетристики; прежде всего, сильнѣйшій интересъ къ жизни обширнаго шляхетнаго класса, который является до сихъ поръ носителемъ идей польскаго отечества съ культомъ славнаго прошлаго, всѣхъ историческихъ воспоминаній и сословныхъ традицій. Въ томъ культурно-развитомъ обществѣ, гдѣ преобладаетъ симпатія ко всему своему, непремѣнно должна явиться и потребность въ изображеніи характерныхъ сторонъ быта. И мы видимъ, что одновременно съ созданіемъ такой вещи, какъ «Панъ Тадеушъ», появляются образцы беллетристики, исключительно посвященной воспроизведенію шляхетнаго быта въ цѣломъ рядѣ поколѣній. Самымъ выдающимся беллетристомъ этого рода былъ графъ Генрихъ Ржевускій, создавшій коллективное лицо своего Соплицы. Теперь дознано, что Мицкевичъ для «Пана Тадеуша» пользовался разсказами и воспоминаніями графа Ржевускаго. Но то, что у прозаика осталось въ видѣ анекдотическихъ очерковъ, стародавнихъ пересказовъ

Польскій романъ послѣ Мицкевича.

и личныхъ воспоминаній—то у Мицкевича вылилось въ цѣльное и высокопоэтическое созданіе.

Польскій романъ долженъ былъ обратиться и къ своей исторіи, почти съ такими же мотивами и настроеніями, какъ и итальянская беллетристика соотвѣтственной эпохи; но онъ не оставался исключительно въ этой области и, подъ значительнымъ вліяніемъ французскаго, англійскаго и нѣмецкаго романа, отзывался и на такъ называемыя «злобы дня». Самый плодовитый и талантливый беллетристъ второй трети вѣка — Крашевскій, въ силу своей необычайной продуктивности, не уступающей производительной силѣ ни Вальтеръ-Скотта, ни Бальзака, ни даже Дюма - отца, долженъ былъ откликаться на разныя стороны жизни культурнаго класса, аристократіи и шляхетства, освѣщать и всякія новыя теченія, расширяя свою наблюдательность, высказывая знакомство со всевозможными сторонами быта. Онъ былъ вѣрнымъ сыномъ своей эпохи и не замыкался въ рамки узко-шляхетнаго отношенія къ родинѣ. Болѣе великодушное отношеніе къ народу, даже его идеализація въ демократическомъ духѣ съ явнымъ сочувствіемъ тѣмъ теченіямъ, какія разыгрались по этой части во Франціи, нашло себѣ талантливое выраженіе въ такихъ повѣстяхъ изъ деревенской жизни, какъ «Хата за околицей», «Уляна» и другія.

Но ни въ Крашевскомъ, ни въ его сверстникахъ—беллетристахъ съ меньшимъ именемъ и талантомъ — не могло все-таки же быть полнаго освобожденія творческой способности отъ преобладающаго направленія идей и симпатій, надеждъ и мечтаній, связанныхъ съ культомъ родины, утратившей свою самостоятельность. Это накладываетъ печать на всю польскую беллетристику, вплоть до конца вѣка, и конечно еще сильнѣе сказывалось во второй его трети. Какъ у англичанъ, даже такихъ огромныхъ дарованій, какъ Диккенсъ и

Тэккерей, въ основѣ всего лежитъ британскій морализмъ, такъ и у польскихъ беллетристовъ—преданность традиціямъ и идеаламъ, связаннымъ гораздо больше съ прошедшимъ, чѣмъ съ настоящимъ. Для полной художнической свободы нужна эмансипація ума, необходимо другое философское и соціальное міровоззрѣніе, руководительство разума, а не аффекта. Можно, не рискуя впасть въ грубую ошибку, сказать, что извѣстнаго рода общій религіозно-національный романтизмъ слишкомъ въѣлся въ польскую интеллигенцію. Иначе и не могло быть, по крайней мѣрѣ для той доли страны, которая къ началу XIX-го вѣка утратила свое самостоятельное политическое значеніе. И все-таки же, несмотря на такого рода моменты, мѣшающіе полному расцвѣту свободы творчества, въ польской повѣствовательной беллетристикѣ, въ лицѣ Крашевскаго и другихъ его сверстниковъ съ каждымъ десятилѣтіемъ происходило расширеніе области романа. Сама наболѣвшая патріотическая струнка помогала всего чаще авторамъ въ той непосредственной симпатіи къ родной дѣйствительности, безъ которой не можетъ быть благодушнаго, яснаго, правдиваго ея воспроизведенія. И даже въ отрицательномъ трактованіи разныхъ новыхъ сторонъ свѣтскаго и вообще городского быта (какъ, напр., въ романѣ Крашевскаго «Болѣзни вѣка») преданность стародавнимъ идеаламъ самой лучшей доли польскаго общества не допускала слишкомъ злобной сатиры, не могла выродиться въ предвзятое обличительное направленіе. Все это — такіе элементы, которые могли бы обезпечить впослѣдствіи еще болѣе прочные шаги по пути развитія художественно-реальнаго романа, что̀ мы и видимъ во второй трети вѣка въ произведеніяхъ такихъ беллетристовъ, какъ Сенкевичъ, Прусъ и Ожешкова.

Но мы должны, по нашей программѣ, ограничиться

только тѣмъ предѣломъ, когда романъ реальнаго направленія въ передовыхъ странахъ Европы сказалъ свое самое вѣское слово на рубежѣ послѣдней трети XIX-го столѣтія. Въ этомъ смыслѣ польской повѣствовательной беллетристикѣ, за исключеніемъ «Пана Тадеуша», не удалось выдвинуть такія произведенія, какія можно было бы поставить рядомъ съ лучшими вещами «Человѣческой комедіи» Бальзака, съ романами Тэккерея и Диккенса, съ Шварцвальдскими разсказами Ауэрбаха и съ «Soll und Haben» Фрейтага. Но это только количественно или, лучше сказать, въ смыслѣ дальнѣйшаго развитія того поэтически-реальнаго подъема творчества, какой мы видимъ въ «Панѣ Тадеушѣ» Мицкевича. Конечно, это великолѣпное произведеніе западной литературы не прославилось такъ, какъ «Парижская Богоматерь» Виктора Гюго, нѣкоторые романы Жоржъ Зандъ, «Парижскія Тайны» Евгенія Сю или «Три мушкетера» Александра Дюма. Нельзя сказать, чтобы эта литовская повѣсть повліяла въ какомъ бы то ни было смыслѣ на западную повѣствовательную беллетристику. Но вопросъ вліянія — какъ мы указали это въ надлежащемъ мѣстѣ—надо трактовать гораздо шире, чѣмъ это обыкновенно дѣлается. Прямого вліянія можетъ и не быть; но появленіе въ той или иной литературѣ — на протяженіи извѣстной полосы времени — истинно творческаго произведенія (а мы смотримъ на «Пана Тадеуша», какъ на одну изъ самыхъ крупнѣйшихъ вѣхъ въ эволюціи романа) есть фактъ, съ которымъ надо считаться во всякомъ сколько-нибудь серьезномъ критическомъ изслѣдованіи. Нотой выше по сліянію поэзіи съ правдой жизни не взяли ни въ какомъ романѣ ни одинъ изъ сверстниковъ Мицкевича, вплоть до послѣдней трети вѣка: ни Викторъ Гюго, ни Манцони, ни Стендаль, ни Бальзакъ, ни Жоржъ Зандъ, ни корифеи англійскаго романа.

Другой вопросъ: обширность содержанія, такъ сказать, территорія творческаго захвата. Она, конечно, несравненно обширнѣе у Жоржъ Зандъ, Диккенса и Тэккерея, не говоря уже о Бальзакѣ, чѣмъ у Мицкевича, написавшаго всего одну реально-эпическую вещь. Но самъ въ себѣ этотъ продуктъ творческой силы остается единственнымъ въ своемъ родѣ моментомъ, знаменующимъ высшее сліяніе реальной правды, воображенія и симпатій къ родной странѣ и дара воспроизводить природу изумительно ярко и своеобразно, не впадая ни въ какую субъективную предвзятость.

Послѣдняя вѣха.

Мы подошли къ послѣдней вѣхѣ въ развитіи художественнаго романа за двѣ первыя трети XIX-го вѣка. Этотъ моментъ, знаменующій собою новое, хотя и далеко не окончательное, завоеваніе изящнаго творчества, былъ пережитъ опять-таки той литературой, которая дала Шатобріана, Стендаля и Бальзака.

Но мы видѣли выше, что Бальзакъ не имѣлъ прямыхъ преемниковъ и не создалъ «школы» въ томъ смыслѣ, какъ принято выражаться. Изъ двухъ бальзакистовъ—одного старшаго, другого младшаго поколѣнія—ни Шарль Бернаръ, ни Шанфлёри не могли внести что-нибудь крупное по силѣ и оригинальности въ сферу «Человѣческой комедіи», изображенной Бальзакомъ. За Шанфлёри, не пошедшимъ дальше полу-сатирической нравоописательной беллетристики, остался только самый терминъ «реализма», подъ который стала и новая тогда школа живописи, нашедшая въ Курбэ убѣжденнаго и прямолинейнаго адепта.

И вся первая половина шестого десятилѣтія въ сферѣ романа, вплоть до появленія «Госпожи Бовари» Флобера (1857 г.), а также и послѣ этого произведенія, заходя за рубежъ между 50-ми и 60-ми годами, не

вызвала къ жизни чего-либо такого, въ чемъ сказывались бы пріемы и мотивы высшаго художественнаго воспроизведенія дѣйствительности. Къ этому времени наслѣдіе Бальзака (въ томъ, что̀ у него такой щедрой рукой дано было по части изученія женщины въ разныхъ слояхъ общества) размѣнялось на болѣе мелкую монету «интересныхъ» свѣтскихъ сюжетовъ, въ романахъ Октава Фёлье *), ушло въ сторону реалистической сентиментальности на тему возрожденія падшихъ женщинъ любовью, чѣмъ, какъ мы видѣли, прославился Дюма - сынъ, передѣлавъ свой романъ «Даму съ камеліями» — явившійся еще до смерти Бальзака — въ пьесу, которая и по прошествіи сорока лѣтъ еще не исчерпала своей притягательности для театральной публики; или же въ такихъ беллетристическихъ вещахъ, какъ «Фанни» Фэдо — анализъ любви на почвѣ супружеской невѣрности слился съ новыми внѣшними пріемами и съ бо̀льшей виртуозностью по части изображенія чувствъ и настроеній рискованнаго свойства.

Но во всѣхъ продуктахъ беллетристики, въ періодъ между смертью Бальзака и появленіемъ Флобера, какъ автора «Госпожи Бовари» и нѣсколько дальше, мы не видимъ ничего крупнаго, дѣйствительно своеобразнаго, или же развивающаго все то лучшее, что̀ романъ къ 50-мъ годамъ пріобрѣлъ и во Франціи, и въ остальныхъ культурныхъ странахъ. Въ «интересной» беллетристикѣ во вкусѣ вещей Октава Фёлье было, кромѣ того, много прямо анти-художественнаго: черезчуръ большая склонность къ погонѣ за условнымъ изяществомъ великосвѣтскихъ сферъ, перепѣвы жоржъ-зандовскихъ темъ, привлеченіе читателей рома-

*) «Le roman d'un jeune homme pauvre» — давшій извѣстность Октаву Фёлье, вышелъ въ 1858 г.

ническими приключеніями героевъ и героинь съ приподнятыми чувствами, съ красивой испорченностью или трогательнымъ героизмомъ. И все это прикрывало не менѣе условную, сладковатую мораль католическаго оттѣнка.

И вотъ среди такого разброда, на протяженіи періода въ десять слишкомъ лѣтъ, встаетъ крупнѣйшая фигура автора «Госпожи Бовари». И сейчасъ же является вопросъ: слѣдуетъ ли видѣть въ творчествѣ и художественныхъ пріемахъ Флобера прямое продолженіе и развитіе бальзаковскаго романа?

Творчество и мастерство Флобера въ «Г-жѣ Бовари».

Въ общемъ, по времени и преемственности психическихъ фактовъ, составляющихъ собирательную работу творчества—конечно; но въ прямомъ смыслѣ, какъ непосредственное вліяніе, какъ эксплуатація того наслѣдства, какое оставилъ послѣ себя создатель «Человѣческой комедіи» — этого нельзя признать. Мы имѣемъ тутъ дѣло съ двумя художественно-творческими организмами равной силы, но независимыми одинъ отъ другого и состоящими только въ общей преемственной связи. Разумѣется, безъ всего предыдущаго развитія романа, не въ одной только Франціи, но и въ Англіи, и въ Италіи, и въ Германіи—такое произведеніе какъ «Госпожа Бовари» было бы немыслимо. Подобныхъ безпричинныхъ скачковъ нѣтъ ни въ природѣ физической, ни въ природѣ душевныхъ явленій, къ которымъ сводится вся наша человѣческая творческая дѣятельность. Но этого мало: новая вѣха, которую Флоберъ поставилъ въ эволюціи художественно-реальнаго романа есть продуктъ коллективнаго и единичнаго творчества на французской почвѣ. Всѣ идеи, стремленія, настроенія души, вкусы, всѣ пережитки писательскаго дѣла, все, черезъ чтò прошелъ Флоберъ съ ранней юности, было почти исключительно французское, свое, а не нѣмецкое, не англійское, не итальянское,

быть можетъ, еще въ сильнѣйшей степени, чѣмъ у Бальзака.

И тутъ надо прежде всего установить два генезиса въ писательскомъ складѣ Флобера—насколько складъ этотъ отразился въ романѣ его фактуры. Надо различать два элемента. Прежде всего натуру въ тѣсномъ смыслѣ, прирожденную склонность къ исканію артистической правды, равносильную съ тѣмъ инстинктомъ изслѣдователя, какой замѣчается у каждаго научнаго дѣятеля. То же было въ значительной степени и у Бальзака; но онъ родился почти на четверть вѣка раньше; въ немъ преданность задачамъ реалиста должна была очень часто уступать замашкамъ человѣка, имѣвшаго слабость ко всякаго рода дилетантству, безъ привычки къ строгимъ пріемамъ, какіе употребляются въ научныхъ трудахъ, съ обиліемъ всякаго рода резонерства и часто франтовства дурного вкуса, по части разныхъ теорій и ученій, бывшихъ въ то время въ ходу. А въ авторѣ «Госпожи Бовари» мы видимъ натуру настоящаго изслѣдователя, способнаго годами высиживать одно произведеніе, съ пріемами и выдержкой бенедиктинца, какъ его часто и называли въ критикѣ и въ пріятельскихъ бесѣдахъ.

Въ его лицѣ произошло не теоретическое, не абстрактное, а настоящее жизненное сліяніе области творчества, красоты съ научнымъ духомъ изслѣдователя или, по крайней мѣрѣ, произнесено было первое вѣское слово въ этомъ направленіи.

Но въ творчествѣ и писательскомъ мастерствѣ того, кто выступилъ съ такимъ произведеніемъ, какъ «Госпожа Бовари», такую же почти роль сыгралъ и другой элементъ его авторскаго склада. Это не было непроизвольное, а самостоятельно сознанное и добровольное усвоеніе себѣ всего, что́ французскій романтизмъ создалъ самаго яркаго, сильнаго и, такъ сказать,

заразительнаго. Вотъ почему тѣ, кто считали и продолжаютъ считать корифея французскаго реальнаго романа, послѣдней трети вѣка, несомнѣннымъ и неисправимымъ романтикомъ, по крайней мѣрѣ на половину правы, — романтикомъ не по складу творческаго организма, а по душевному и этическому настроенію, по культу, какой онъ воздавалъ всему тому, чтó во французскую изящную литературу внесено было романтическимъ движеніемъ.

Романтикомъ Флоберъ былъ не по однимъ только своимъ вкусамъ, замашкамъ, тону, а и по тому субъективизму, который легъ въ основу всего его жизненнаго и артистическаго credo.

Отъ Шатобріана воспринялъ онъ религію прекраснаго языка, съ подъемомъ душевныхъ настроеній; отъ него и отъ всѣхъ романтиковъ-поэтовъ, вплоть до Виктора Гюго, унаслѣдовалъ онъ особую душевную взвинченность, которая развила въ немъ высшій артистическій аристократизмъ. Онъ, какъ истый романтикъ 30 годовъ изъ кружка «юной Франціи», взлелѣялъ въ себѣ, вмѣстѣ съ культомъ красоты, уничтожающій презрительный взглядъ на буржуа и все, чтò не предано высшимъ художническимъ интересамъ. И это чувство обособленности, сознаніе того, что онъ принадлежитъ къ самому избранному меньшинству, развило въ немъ пессимистическое отношеніе къ человѣку, къ обществу, къ жалкой свалкѣ, которую ненавистные ему буржуа считали высшей культурой и прогрессомъ. Но этотъ пессимизмъ и это человѣконенавистничество имѣли опять-таки ярко-романтическій оттѣнокъ. Они распространились только на то, чтò было ему современно чтó окружало его, чтò отзывалось новой цивилизаціей. Все же, чтò стояло внѣ житейскаго муравейника, какъ онъ его разумѣлъ, другая природа, другіе нравы, жизнь подъ тропиками, или въ Африкѣ, въ Азіи, или въ от-

даленныя эпохи, оставившія послѣ себя памятники художественнаго творчества—все это вызывало въ немъ совсѣмъ другія чувства, получало особенную цѣнность, принимало въ его воображеніи самыя привлекательныя формы, влекло его къ далекимъ путешествіямъ или продолжительнымъ чисто бенедиктинскимъ изысканіямъ въ книгахъ, рукописяхъ, всевозможныхъ остаткахъ и обломкахъ старины. Въ этомъ опять-таки сказывается одинъ изъ характернѣйшихъ пережитковъ романтизма, то, чтó и такому разсудочному реалисту, какъ Мериме́, дало лучшій матеріалъ для его новеллъ. Эта склонность къ экзотизму питала все романтическое движеніе, въ особенности во Франціи.

Но всѣмъ этимъ еще не исчерпывается богатое внутреннее содержаніе писательской личности Флобера. Если романтизмъ въ своихъ лучшихъ завоеваніяхъ, романтизмъ Шатобріана и Виктора Гюго — такъ заполнилъ его съ юныхъ лѣтъ, то инстинктъ изслѣдователя, съ острыми и строгими научными пріемами какъ будто наслѣдственно полученъ былъ имъ отъ отца, выдающагося врача, что̀ его біографы и критики, много его изучавшіе, всегда ставили на видъ. Но и эта склонность (если въ ней и участвуетъ принципъ наслѣдственности) не могла быть новой фазой художественнаго романа,—связанной съ именемъ Флобера—такой творческой силы и оригинальности, если бы въ такомъ произведеніи его, какъ «Госпожа Бовари», не проявлялась столь ярко небывалая еще вѣрность самымъ строгимъ артистическимъ принципамъ.

Здѣсь сравненіе съ писательствомъ Бальзака подсказывается само собою. У него также жизнь, реальная дѣйствительность, какъ бы она ни была сама по себѣ мелка, ординарна, антипатична и грязна — считалась достойной творческаго воспроизведенія. И если Бальзакъ засаривалъ часто свою работу вторженіемъ

авторскаго «я», своими взглядами и симпатіями, то у него все-таки же, въ лучшихъ его вещахъ, художественная задача стоитъ на первомъ планѣ. Но эта задача далеко не всегда выполняется, не потому, чтобы онъ небрежно относился къ своей работѣ (мы знаемъ, что онъ очень старательно отдѣлывалъ свои романы и сидѣлъ надъ выработкой языка), но ему недоставало артистическаго чутья, того высшаго культа красоты, который умѣлъ развить въ себѣ Флоберъ къ тому времени, когда онъ приступилъ къ роману, появившемуся во второй половинѣ 50-хъ годовъ, какъ нѣчто дѣйствительно «Epoche machend».

Въ чемъ же состоялъ этотъ новый художественный пріемъ? Главнымъ образомъ въ томъ, что онъ вездѣ и всегда хочетъ быть художникомъ и, не вдаваясь ни въ какую идеализацію, не позволяя себѣ ни малѣйшей лжи, фальши или слащавости — воспроизводитъ и самую ординарную жизнь, и мелкія страсти, и пороки, и всевозможные виды ненавистной ему буржуазной пошлости — въ самой совершенной формѣ, на какую былъ способенъ, не дѣлая ни малѣйшихъ уступокъ ни господствующему вкусу публики, ни своему собственному пессимизму и человѣконенавистничеству, съ которымъ легко можно было вдаться въ условный тонъ, впадать—какъ мы это видимъ, наприм., у корифеевъ англійскаго романа,—въ сатирическія излишества. И тутъ, въ высоко артистической манерѣ, въ складѣ его языка, въ ясности и силѣ тона сказался культъ прекрасной прозы, какою, на грани двухъ столѣтій, Шатобріанъ уже обогатилъ французскую литературу.

Доказательствомъ того, какъ для такой писательской личности, какъ Флоберъ, задача художника стояла выше всего остальнаго,—можетъ, прежде всего, служить то сужденіе, какое читатели «Госпожи Бовари», и при появленіи этого романа, и впослѣдствіи, созда-

вали себѣ объ авторѣ, если они не знали никакихъ біографическихъ подробностей о немъ. Авторъ «Госпожи Бовари» представлялся человѣкомъ съ огромнымъ жизненнымъ опытомъ, скорѣе безстрастно-позитивнымъ, но такимъ, которому нечего было, какъ романисту, бороться съ такими душевными свойствами, какія мѣшаютъ объективному воспроизведенію жизни.

А между тѣмъ этихъ свойствъ у него было множество. Въ жизни, внѣ своей работы, въ пріятельскомъ кружкѣ, въ сношеніяхъ всякаго рода—онъ являлся какъ бы запоздалымъ романтикомъ и нисколько не желалъ сдерживать себя во всѣхъ своихъ предвзятыхъ взглядахъ, возгласахъ, парадоксахъ. Но все это оставалось какъ бы внѣ его творчества. И если онъ, какъ закоренѣлый романтикъ, въ глубинѣ души своей, продолжалъ смотрѣть на современную жизнь, какъ на нѣчто низменно банальное, лишенное высшихъ идеаловъ, неспособное на культъ божественной красоты, то этотъ основной душевный тонъ сказывался въ такомъ романѣ, какъ «Госпожа Бовари» лишь въ безпощадности воспроизведенія быта, нравовъ и отдѣльныхъ характеровъ и въ отсутствіи положительныхъ лицъ, на которыхъ могли бы покоиться симпатіи болѣе требовательнаго читателя.

То, что̀ мы сейчасъ сказали—вѣрно вообще, но если, не ограничиваясь такой общей оцѣнкой, перейти къ болѣе подробному анализу, то и въ этомъ самомъ крупномъ романѣ Флобера изъ современной жизни есть отраженіе его романтическаго пессимизма въ концепціи и выполненіи одного изъ лицъ—аптекаря Омэ. Лицо это—по яркости отдѣлки и оригинальности—крупнѣйшій творческій продуктъ, но въ немъ Флоберъ—романтикъ, презирающій буржуа и всѣ общія мѣста французскаго революціоннаго демократизма и позитивизма—слишкомъ

сквозитъ. Тутъ случилось то, что мы видимъ въ родственныхъ созданіяхъ Диккенса и Тэккерея, которые, однако, какъ романисты не были учителями и образцами Флобера. Здѣсь внутреннее чувство автора превозмогло и не позволило ему, съ бо̀льшей критикой артиста, объективно изображающаго жизнь, воздержаться отъ сгущенія красокъ. И у Бальзака найдется не одно лицо съ такой же прямолинейностью замысла и выполненія. Но, даже и тутъ, пошлость ненавистнаго автору представителя французскаго свободомыслія и фразистаго резонерства—въ художественномъ смыслѣ отдѣлана съ необычайной яркостью, доведена до классическаго совершенства формы, съ выдержкой особеннаго тона, который не имѣетъ сходства ни съ юморомъ, ни съ сатирой англичанъ, такъ что и въ созданіи этого лица, сдѣлавшагося въ литературѣ нарицательнымъ, художникъ сталъ выше намѣреннаго сатирика или, въ данномъ случаѣ, романтика-идеалиста, презирающаго все, что не раздѣляетъ его profession de foi.

Вслѣдъ за «Человѣческой комедіей» Бальзака реально-художественный романъ въ такомъ произведеніи, какъ «Госпожа Бовари»—какіе внесъ съ собою новые и крупные признаки дальнѣйшаго развитія?

Послѣ такихъ вещей, какъ «Отецъ Горіо», «Эжени Гранде», «Кузина Бетта», можно ли признать нарожденіе совершенно новой фазы въ эволюціи романа?

Творчество, нашедшее такого выразителя, какъ Бальзакъ, не было въ общемъ превзойдено Флоберомъ ни по силѣ, ни по обилію содержанія, ни по широтѣ и глубинѣ размаха, въ которомъ сказывается первоклассный талантъ. Но въ авторѣ «Госпожи Бовари» европейскій романъ, на рубежѣ двухъ третей вѣка, нашелъ поборника двухъ художническихъ принциповъ, противъ которыхъ Бальзакъ постоянно прегрѣ-

шалъ; это—сознательное и глубоко-искреннее воздержаніе художника отъ всякаго вторженія своей личности въ то, что́ онъ создаетъ, и высшая ступень артистическаго мастерства въ дѣлѣ формы. Мы знаемъ, что Бальзакъ, вопреки своему постоянному и страстному желанію держаться правды и точности въ своихъ сценахъ, характеристикахъ и описаніяхъ, не могъ освободить себя отъ безпрестанныхъ вторженій своего авторскаго «я», отъ безконечныхъ отступленій субъективнаго характера, отъ всевозможныхъ варіацій на тему своихъ личныхъ вкусовъ, мнѣній, симпатій, вѣрованій, производившихъ часто впечатлѣніе совершенно антихудожественное. Въ романѣ, связанномъ съ художнической иниціативой Флобера, вездѣ торжествуетъ болѣе строгое артистическое credo.

Но тутъ является вопросъ: какъ вѣрнѣе охарактеризовать форму, какая въ «Госпожѣ Бовари» явилась новымъ словомъ художническаго выполненія въ области реальнаго романа? Во французской критикѣ сдѣлалась авторитетной оцѣнка, по которой форма флоберовскаго воспроизведенія живой жизни носитъ на себѣ романтическій характеръ. Такое опредѣленіе врядъ ли можно допустить безъ оговорокъ. Романтическій складъ писательской души, преклоненіе передъ Шатобріаномъ и Викторомъ Гюго дали Флоберу вкусъ къ колоритному письму родоначальниковъ литературнаго романтизма; но его вѣрность принципу безличія и безстрастія въ дѣлѣ художественнаго творчества распространилась и на форму. Онъ не позволялъ себѣ, воспроизводя пейзажъ, лицо, душевную жизнь или подробность быта—давать ходъ чувствамъ романтика.

Онъ искалъ только самаго совершеннаго выраженія для каждаго отдѣльнаго образа, для каждаго чувства или ощущенія. И языкъ его, сохраняя широту и подъемъ, какіе впервые явились во французской прозѣ

подъ перомъ Шатобріана, проникнутъ постоянной потребностью правды, вѣрнаго колорита, силы и выразительности. Теченіе періодовъ, выборъ словъ, ритмъ, преобладающій вездѣ, гдѣ авторъ описываетъ и характеризуетъ, достигаетъ скорѣе классическаго, чѣмъ романтическаго совершенства, но классическаго не во вкусѣ XVIII-го столѣтія, не мелко разсудочнаго или условно-элегантнаго, а съ болѣе широкимъ взмахомъ, въ духѣ самыхъ совершенныхъ образцовъ у даровитѣйшихъ поэтовъ и прозаиковъ XVII-го вѣка.

И нигдѣ, ни у кого изъ предшественниковъ автора «Госпожи Бовари», изображеніе самой пошловатой дѣйствительности не выливалось въ такую форму, которая дѣлала ихъ привлекательными полнѣйшей творческо-артистической ясностью, силой и пластикой, гдѣ и выражается вѣрность высшему художническому принципу отождествленія замысла съ мастерствомъ. Для такой натуры, какъ Флоберъ, для всего его умственнаго и душевнаго склада, въ которомъ преобладалъ идеалистъ, презирающій ординарность и пошлость современной жизни, выполненіе подобнаго художническаго credo было великой и, быть можетъ, единственной въ исторіи романа побѣдой.

И послѣ Бальзака ни въ чемъ творчество романа не было такъ проникнуто культомъ красоты, поисками за самымъ высшимъ совершенствомъ эстетическаго воспроизведенія. А вмѣстѣ съ тѣмъ, флоберовская фаза развитія романа вобрала въ себя ту связь между положительнымъ знаніемъ и творчествомъ, какой еще не было и въ «Человѣческой комедіи» Бальзака, авторъ которой, въ ущербъ художественному достоинству своихъ произведеній, врывался часто какъ дилетантъ, увлекавшійся разными модными quasi-научными теоріями своего времени.

Къ концу второй трети вѣка духъ положительнаго

изслѣдованія сталъ преобладать. Позитивная философія установила ту почву, безъ которой нельзя уже было серьезно изслѣдовать правду въ природѣ, въ единичной и въ собирательной жизни человѣка. И авторъ «Госпожи Бовари», какъ несомнѣнный романтикъ, по своему душевному складу, сдѣлался добровольнымъ служителемъ научно-художественныхъ принциповъ, не допуская въ области прекраснаго ничего выдуманнаго, произвольнаго, связаннаго съ субъективными настроеніями, которыя онъ, какъ романтикъ, могъ бы вводить, на каждомъ шагу, какъ это дѣлали корифеи романтизма и перваго, и второго періода.

Въ романѣ бальзаковскаго типа реальная, т.-е. научная, основа творческой наблюдательности, была прочно введена въ область фикціи; но душевная жизнь героевъ и героинь романовъ Бальзака, создаваемая имъ съ такимъ разнообразіемъ, съ такой плодовитостью и блескомъ творческаго воображенія — все-таки же трактовалась гораздо болѣе романтически, чѣмъ у автора «Госпожи Бовари». Тутъ физіологическій грунтъ чувствуется осязательно: романистъ не позволяетъ себѣ вдаваться нигдѣ въ такую психологію, которая была бы хоть сколько-нибудь отрѣшена отъ среды, отъ почвы, взростившей и питавшей тѣ отдѣльные индивиды, какіе творчество писателя ставитъ передъ нами. То, что впослѣдствіи, въ такъ называемомъ «натурализмѣ», стало какъ бы исключительною теоріей, т.-е. зависимость характеровъ и темпераментовъ отъ окружающей жизни, отъ вліяній тѣла, его слабости и немощи, страстей и наслѣдственныхъ расположеній — то мы находимъ уже въ романѣ флоберовскаго типа, какъ ясно выраженный мотивъ. И романтикъ—поклонникъ Шатобріана и Виктора Гюго—сдѣлавшись романистомъ, слѣдуетъ принципамъ физіологическаго изученія, уподобляется

естествоиспытателю, не признаетъ никогда и нигдѣ возможности допустить что-либо, стоящее внѣ или надъ законами естества. Богатство психологическихъ штриховъ, какіе онъ далъ въ своемъ первомъ и крупнѣйшемъ произведеніи, связано съ вопросомъ среды и темперамента, расы и наслѣдственности. Во всемъ чувствуется тотъ детерминизмъ, который сталъ, къ тому времени, признаваться руководящимъ мѣриломъ всякаго серьезнаго, научнаго изслѣдованія жизни, во всѣхъ ея областяхъ и развѣтвленіяхъ.

Мы уже сказали, что причиной пессимизма и какъ бы человѣконенавистничества въ авторѣ «Госпожи Бовари» выступаетъ его идеализмъ, т.-е. романтическій строй воззрѣній. Это было главной, если не единственной, причиной того, что онъ въ изображеніи современной жизни какъ бы умышленно не искалъ или не желалъ найти ничего сколько-нибудь отраднаго, возвышающаго духъ, способнаго привлекать симпатіи къ дѣйствующимъ лицамъ его произведеній. Это—несомнѣнная односторонность, и тутъ романъ бальзаковскаго калибра является болѣе широкой и разносторонней картиной реальной жизни.

Но въ предѣлахъ этой умышленной, или непроизвольной, односторонности, обусловленной душевнымъ складомъ автора, мы видимъ на каждомъ шагу торжество художественнаго творчества. Люди маленькіе, пошлые, порочные, дрянные, глупые или смѣшные въ своихъ иллюзіяхъ и самовлюбленности, начиная съ его главной героини—самой госпожи Бовари—воспроизведены такъ, что вопросъ добра и зла, симпатій или антипатій читателя, поученія и обличенія — какъ бы не существуетъ. Это не вся жизнь, а только полоса ея, и притомъ проведенная черезъ душевный складъ автора, но съ наивысшимъ напряженіемъ творческаго объективизма. Неисправимый идеалистъ, жившій въ

Флоберѣ, какъ въ частномъ лицѣ, не позволяетъ себѣ никакой идеализаціи, и этимъ сурово-артистическимъ пріемомъ онъ вездѣ несомнѣнно протестуетъ противъ тѣхъ излишествъ всякой прозы и стиха, какія романтизмъ вносилъ, въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій, и въ романъ, и въ драму.

Въ творчествѣ отдѣльныхъ лицъ флоберовскій романъ остался вѣренъ пріемамъ автора «Человѣческой комедіи», т.-е. сліянію въ изображаемыхъ лицахъ и характерахъ отдѣльныхъ, конкретныхъ чертъ въ нѣчто такое, что̀ мы обозначаемъ словомъ типъ. Но въ предъидущемъ періодѣ развитія романа—у Бальзака, у Диккенса, у Тэккерея, а раньше у Стендаля—склонность къ типическимъ созданіямъ преобладала. Ихъ лица выходили иногда слишкомъ прямолинейными, выше природы или около нея. Воображеніе—или, лучше сказать — фантазія увлекала авторовъ; а если они — какъ Стендаль—дѣйствовали болѣе разсудочно, логикой, то опять-таки подсказывала имъ слишкомъ рѣзкія, опредѣленныя схемы. Въ романѣ флоберовской фазы развитія и главнымъ образомъ въ «Госпожѣ Бовари» — и первыя, и второстепенныя лица вытекаютъ органически изъ среды.

Они индивидуальны, со всѣмъ обиліемъ подробностей, имѣющихъ цѣну только въ изображеніи конкретныхъ лицъ и характеровъ. Въ то же время, въ силу своего органическаго созданія, они поднимаются до значенія типовъ, но только тогда, когда мы ихъ отвлекаемъ сами, а не въ намѣреніи автора. И можно прямо сказать, что творчество Флобера дало дальнѣйшій ходъ той индивидуализаціи въ созданіи лицъ, которая сдѣлала уже невозможнымъ возвратъ къ типамъ такъ, какъ понимала ихъ эстетическая критика, вѣрная принципамъ художественнаго идеализма.

Если признать, что «Госпожа Бовари» была не только

первымъ по времени, но и высшимъ произведеніемъ Флобера изъ области романа на темы современной жизни, то изъ этого нисколько не вытекаетъ, что романистъ, и въ этой вещи, и въ другихъ, съ тѣмъ же характеромъ безпощаднаго реалистическаго изображенія, достигъ высшаго художественнаго синтеза, понимая подъ нимъ, одинаково, совершенство изящной формы въ тѣсномъ смыслѣ, т.-е. манеры, языка, пошиба, и постройки произведенія, гармоніи ея частей, драматическаго интереса. Несмотря на свой творческій душевный складъ, Флоберъ, въ общей постройкѣ не проявилъ такого же совершенства формы, какъ въ языкѣ своемъ. Даже его фанатическая вѣрность принципу безусловной объективности не воздержала его отъ смѣшенія, въ одной и той же повѣствовательной вещи, двухъ пріемовъ разсказа: «Госпожа Бовари» начинается главой, написанной отъ лица автора, стало-быть, съ введеніемъ писательскаго «я», если и безъ субъективныхъ вторженій, то во всякомъ случаѣ съ необходимостью передавать впечатлѣнія личнаго характера. А весь романъ распланированъ, какъ извѣстно, эпизодически, съ преобладаніемъ описательныхъ картинъ и характеристикъ, какъ бы пристегнутыхъ къ дѣйствію, которое сводится къ фазамъ послѣдовательнаго разложенія личности героини. Синтетической построительной способностью авторъ если и обладалъ, то въ извѣстной только степени. Его художественно-творческія завоеванія и не заключаются въ этомъ. Захватывающій интересъ, съ какимъ, до сихъ поръ, читается повѣсть банальныхъ или прямо нечистоплотныхъ эротическихъ похожденій героини, происходитъ отъ высокаго подъема всего воспроизведенія житейской правды, которая въ творческомъ организмѣ автора сочеталась съ такимъ неличемѣрнымъ и страстнымъ культомъ артистическаго совершенства.

Въ лицѣ Флобера романъ, на рубежѣ двухъ третей XIX-го вѣка, одержалъ и еще новую побѣду надъ прежнимъ романтизмомъ, въ области фикціи, связанной съ воспроизведеніемъ отдаленныхъ эпохъ, пережитыхъ человѣчествомъ.

Такой писатель не могъ не стремиться къ созданію произведенія, гдѣ онъ въ состояніи былъ-бы отрѣшиться отъ ненавистной ему пошлости современной жизни. И онъ написалъ свою «Саламбо» *). Уходя въ глубь древности, беря такую похороненную культуру, какой была карѳагенская, онъ могъ дать ходъ и своему воображенію, и страстной потребности артиста-романтика: подняться до высшихъ предѣловъ поэтическаго воспроизведенія природы, людей и быта. Но художникъ, вѣрный принципамъ артистическаго объективизма, выполнилъ свою задачу съ пріемами артиста-ученаго, считающаго для себя обязательнымъ: предварительно обслѣдовать все то, что̀ составляетъ — почву и рамку созданной имъ фабулы. Онъ могъ впадать въ ошибки; его историческая начитанность можетъ оказаться недостаточной и археологическія свѣдѣнія отсталыми, особенно для читателей настоящей минуты. Но имъ руководили тѣ же принципы, какихъ онъ держался, когда писалъ «Госпожу Бовари». Онъ видѣлъ мѣста, гдѣ происходитъ дѣйствіе, онъ подготовилъ себя во всемъ, что̀ относится къ созданію лицъ и картинъ быта. Мы съ полнымъ правомъ находимъ, что его предшественникъ Шатобріанъ—авторъ «Мучениковъ», какъ родоначальникъ такого рода беллетристики—исходилъ изъ другого принципа. Шатобріанъ задумалъ и выполнилъ свою эпопею въ прозѣ съ извѣстной предвзятой спиритуалистической цѣлью: а Флоберъ хотѣлъ сознательно примѣнить къ изображенію древней жизни пріемы современнаго романа. Саламбо.

*) Появилась въ печати въ 1862 г.

У Вальтеръ-Скотта, какъ мы знаемъ, въ свое время, и насколько позволяла ему его подготовка, было также стремленіе: какъ можно вѣрнѣе воспроизводить и природу, и людей, и нравы болѣе близкихъ, но все-таки же историческихъ эпохъ. Но между «Айвенго» и «Саламбо́» есть огромная разница въ чисто художественномъ отношеніи. Реализма, какъ большей вѣрности и правдоподобія у Вальтеръ-Скотта найдется пожалуй и—больше. Но въ его творческой работѣ художникъ никогда не поднимался до того культа реальной красоты, какимъ проникнута была работа Флобера.

И все-таки надо признать такое произведеніе, какъ «Саламбо́», стоящее, какъ разъ по времени, на грани послѣдней трети XIX-го вѣка, при всѣхъ его артистическихъ красотахъ, пережиткомъ того настроенія автора, какое дѣлало его причастнымъ къ увеличеніямъ романтизма. Если бы онъ, по общему складу своего міропониманія, былъ настоящимъ сыномъ новой эпохи, культъ художественной правды воздержалъ бы его отъ такихъ замысловъ, гдѣ для самого художнка не можетъ быть строгаго критерія правды.

То, что̀ можно сказать въ этомъ смыслѣ о всемъ предъидущемъ развитіи такъ называемаго историческаго романа въ Европѣ, то примѣнимо и къ «Саламбо́».

Пережитки романтизма помѣшали полному развитію художественно-реальнаго творчества Флобера и въ области романа изъ современной жизни. И главная помѣха заключалась, какъ мы это видѣли, въ недостаткѣ цѣльнаго, всесторонняго, широкаго и благодушнаго отношенія къ жизни; а стало-быть, къ людямъ, нравамъ, идеямъ, стремленіямъ, немощамъ и страстямъ его современниковъ. Доработайся онъ до другого пониманія жизни вообще, т.-е. до болѣе цѣльнаго философско-этическаго взгляда, тогда высокій артистъ, съ крупнѣйшими творческими задатками, далъ бы такую же обшир-

ную эпопею современности, какую набросалъ Бальзакъ въ своей «Человѣческой комедіи», но съ гораздо большей вѣрностью двумъ принципамъ, какимъ Флоберъ служилъ всю жизнь: изгнанію авторскаго «я» изъ всякаго художественнаго произведенія и поискамъ высшаго совершенства формы.

Та вѣха, какую его творческое дарованіе поставило въ эволюціи европейскаго романа—на границѣ послѣдней трети вѣка—представляетъ собою несомнѣнное движеніе впередъ, но знаменуетъ гораздо больше побѣду строгихъ художническихъ принциповъ, сказавшихся въ конкретномъ творчествѣ, чѣмъ дальнѣйшее расширеніе предѣловъ современнаго романа—такое расширеніе, которое представляло бы собою, въ этомъ смыслѣ, высшій моментъ и сравнительно съ романомъ, связаннымъ съ именами Бальзака и англійскихъ корифеевъ.

Движеніе въ сторону правды и вѣрности реальному содержанію жизни въ творчествѣ Флобера достигло той фазы, когда даже у писателя съ сильнымъ романтическимъ настроеніемъ, идеализмъ подчинялся принципамъ, находящимся въ прямой связи съ водвореніемъ научнаго міропониманія. Въ такомъ произведеніи, какъ «Саламбо» и въ позднѣйшихъ вещахъ Флобера, написанныхъ не на темы современной жизни, фантазія, свободный полетъ творчества, любовное пристрастіе ко всему, что является яркимъ контрастомъ ненавистной автору новѣйшей дѣйствительности—нигдѣ не заходятъ за предѣлы реально-допустимаго, нигдѣ не обнаруживаютъ прежняго романтическаго субъективизма, при которомъ художественныя задачи отходили на заднiй планъ, уступая мѣсто всякаго рода личнымъ настроеніямъ, тенденціямъ, морализму и многимъ другимъ ингредіентамъ, мѣшающимъ свободному творчеству.

Взглядъ на конецъ вѣка.

На этой вѣхѣ западно-европейскаго романа и останавливаемъ мы наше обслѣдованіе. По мотивамъ, какіе мы высказываемъ въ одномъ изъ предисловій, мы воздерживаемся отъ окончательной характеристики того движенія, которое принадлежитъ послѣдней трети вѣка. Хотя тутъ мы могли бы быть болѣе свободны въ нашихъ оцѣнкахъ и выводахъ, чѣмъ во второй половинѣ труда, гдѣ рѣчь пойдетъ о русскомъ романѣ, но все-таки же эта послѣдняя эпоха, до конца вѣка, слишкомъ близка намъ, недостаточно отошла назадъ, чтобы дать должную перспективу и позволить съ полной объективностью отнестись ко всѣмъ выдающимся явленіямъ этого періода. А кромѣ того, даже если бы мы и довели наше обслѣдованіе до XX-го вѣка, то эта дата, этотъ граничный столбъ были бы только формальнымъ предѣломъ, а не представляли-бы собою законченной фазы развитія западно-европейскаго романа.

Два теченія.

Мы позволимъ себѣ только, въ этихъ заключительныхъ строкахъ, намѣтить тѣ два теченія, какія романъ, послѣ такого художника-творца, какъ Флоберъ, принялъ, по иниціативѣ самыхъ крупныхъ французскихъ писателей.

Эти два теченія называютъ обыкновенно импрессіонизмомъ и натурализмомъ. Первое связано съ именемъ братьевъ Гонкуръ; второе—съ именемъ Эмиля Золя. Между ними стоитъ промежуточный родъ повѣствовательной беллетристики, характерной также для послѣдней трети вѣка, созданной талантомъ Альфонса Додэ *).

Мы должны опять повторить ту оговорку, какую дѣлали нѣсколько разъ, по поводу различныхъ терми-

*) Додэ выступилъ уже въ 1868 г. съ «Le petit Chose»: Мопассанъ—прямой ученикъ Флобера—и его сверстники принадлежатъ послѣднему двадцатилѣтію вѣка, почему мы о нихъ и не говоримъ.

новъ и кличекъ, къ сожалѣнію, получившихъ слишкомъ скоро право гражданства въ литературной критикѣ. Какъ терминъ «реализмъ» далеко не исчерпываетъ всего того, чтó мы видимъ въ романѣ новой эпохи, такъ точно и обѣ позднѣйшія клички—«импрессіонизмъ» и «натурализмъ»—нельзя считать болѣе удачными и содержательными. И то, и другое движеніе — только различныя стороны одной и той же эволюціи. И въ томъ, и въ другомъ мы видимъ служеніе принципу художнической правды и бóльшую или меньшую отрѣшенность отъ тенденціи, отъ утилитаризма въ дѣлѣ изящнаго творчества.

Импрессіонизмъ въ романахъ бр. Гонкуръ.

То, чтó въ романахъ братьевъ Гонкуръ можно считать своеобразнымъ по артистическому направленію и манерѣ — то представляетъ собою дальнѣйшее развитіе реалистическихъ пріемовъ, доведенныхъ до nec plus ultra вѣрности, вплоть до перехода въ фотографію или же въ самую рьяную погоню за новизной, за выискиваньемъ красокъ, словъ, штриховъ, за отдѣлкой того, что до сихъ поръ извѣстно подъ терминомъ: «écriture artiste».

Преобладающая черта такъ называемаго импрессіонизма *)—самая безповоротная преданность письму, самая точная и детальная фактическая подготовка съ пріемами, прямо взятыми изъ практики научныхъ изслѣдователей. Здѣсь опять - таки — какъ мы видимъ—согласіе съ принципами положительнаго знанія, какое закрѣплено было въ творчествѣ Флобера, не есть вовсе новое пріобрѣтеніе импрессіонизма, а только крайнее и притомъ одностороннее развитіе этого принципа — часто въ ущербъ творчеству, живительнымъ полетамъ фантазіи, всему тому, что составляетъ въ литературномъ произведеніи его коренную суть и самое

*) Манера и всѣ особенности творчества бр. Гонкуръ уже -- на лицо въ ихъ романѣ «Renée Mauperin», напечатанномъ еще въ 1864 г.

цѣнное достояніе. Этому романы братьевъ Гонкуръ и представляютъ многочисленныя доказательства. Тутъ не одна забота о передачѣ всевозможныхъ, и чувственныхъ, и психологическихъ воспріятій, а о томъ, чтобы довести изобразительную манеру до крайней ступени артистической виртуозности, обогатить письмо, хотя и въ ущербъ выполненію высшихъ творческихъ задачъ.

Натурализмъ въ эпопеѣ Золя.

И такъ называемый «натурализмъ», связанный у Эмиля Золя *) съ такой же плодовитой и энергической писательской работой, какой изумлялъ своихъ сверстниковъ Бальзакъ—представляетъ собою фазу романа, прямо вытекающую изъ предыдущей, съ тѣми же въ сущности художническими принципами, но доведенными до слишкомъ прямолинейной односторонности. Авторъ эпопеи «Ругоны-Маккаръ» самъ вставилъ себя въ тиски рѣзко выраженной программы, сдѣлался пылкимъ и непримиримымъ бойцомъ за безпощадную правду, пустилъ формулу «экспериментальнаго романа», какъ самый преданный сторонникъ опытной науки, заимствовавъ изъ ея выводовъ то, что онъ считалъ всего болѣе плодотворнымъ для своей работы романиста. Но и какъ романистъ-физіологъ онъ продолжалъ только дѣло своего предшественника, Флобера, хотя и ударился въ одностороннее трактованіе психологической жизни своихъ героевъ и героинь, сведенной главнымъ образомъ къ игрѣ темпераментовъ и наслѣдственныхъ предрасположеній.

Художественно - реалистическій романъ послѣдней трети вѣка, и у братьевъ Гонкуръ, и у Додэ, и у Золя—всего болѣе у послѣдняго—все шире и шире захватывалъ живую дѣйствительность, поднимался до интересныхъ и сложныхъ задачъ единичнаго и коллективнаго

*) Романъ Золя «Thérèse Raquin» стоитъ, какъ разъ, на грани послѣдней трети вѣка. Онъ появился въ 1867 г.

существованія. Въ особенности, собирательная жизнь, разные группы и комплексы не только людей, но и матеріальныхъ предметовъ, общественныя движенія всякаго рода, колоссальная борьба интересовъ между классами, между трудомъ и капиталомъ; наконецъ, такая же сильнѣйшая борьба между идеями отживающей цивилизаціи и новыми двигательными стремленіями—всѣ эти элементы введены въ романъ конца вѣка и разработаны имъ если не вполнѣ художественно, съ пробѣлами и недочетами, съ черезчуръ большимъ преобладаніемъ авторскаго темперамента у Эмиля Золя, то все-таки же съ постоянными завоеваніями все новыхъ и новыхъ областей для человѣческаго творчества.

Самый сильный участникъ этого теченія — авторъ эпопеи «Ругоны-Маккаръ» — вопреки своему первоначальному, слишкомъ прямолинейному credo—отдаваясь съ годами потребности: все шире и глубже захватывать современную жизнь, по вѣрному замѣчанію многихъ его критиковъ, явился въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ своего рода романтикомъ и даже символистомъ, сталъ задумывать идеи романа, къ которымъ нельзя уже прилагать мѣрку его первоначальнаго credo. И если онъ въ этихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ часто грѣшитъ противъ принципа безусловной правды и строгаго научнаго анализа, то онъ въ то же время даетъ болѣе свободный ходъ своей обобщающей способности: подниматься до концепцій, въ какихъ творчество, въ высшемъ смыслѣ, можетъ проявить себя въ художественномъ произведеніи.

Это и есть лишнее доказательство того, что терминъ натурализмъ, засоренный, къ сожалѣнію, въ послѣднюю фазу развитія романа реальнаго направленія, слишкомъ узокъ; но самъ по себѣ не заключаетъ ничего отрицательно дѣйствующаго на новые принципы и задачи въ эволюціи романа.

Реакція противъ реальнаго творчества

Все же, связанное съ реакціей противъ такъ называемаго натурализма, всѣ новыя теченія въ изящной литературѣ вообще и спеціально въ романѣ, какъ во Франціи, такъ и въ другихъ западныхъ странахъ — представляютъ собою ту переходную полосу, которая можетъ продлиться и за рубежъ слѣдующаго столѣтія, почему мы и считаемъ здѣсь еще менѣе возможнымъ и удобнымъ: говорить о томъ, что̀ находится «im Werden» и должно будетъ, уже въ XX-мъ столѣтіи, дать какіе-нибудь болѣе вѣскіе и осязательные результаты.

ВЫВОДЫ.

I. Вопросъ мѐтода.—Рубрики.—Изящное, какъ цѣль.—Біографическая обработка.—II. Эволюція эстетико-философскихъ идей.—Литературно-художественная критика.—Методъ Тэна —Эстопсихологія публики.—III. Взаимодѣйствіе жизни и творчества.—IV. Міръ идей.—Замыслы.—V. Пріемы мастерства.—VI. Междулитературныя вліянія.—Подпочвенныя воздѣйствія.—VII. Значеніе личности и судьбы писателя.—VIII. Побѣды творчества въ эволюціи романа.—Поступательный ходъ объективнаго творчества.

I. Въ изслѣдованіи всякой обособленной области изящнаго творчества, и спеціально каждаго вида художественной литературы—важнѣе всего вопросъ мѐтода. Только научно-философская основа можетъ дать какую-нибудь прочность взглядовъ и оцѣнокъ, съ признаніемъ принципа эволюціи, который изъ чисто научной области позволительно перенести въ область человѣческаго творчества, связаннаго съ потребностью въ впечатлѣніяхъ изящнаго. **Вопросъ метода.**

Нельзя довольствоваться, въ художественно-литературной критикѣ, тѣми рубриками и формулами, которыми до сихъ поръ опредѣлялось развитіе европейской беллетристики вообще и спеціально въ сферѣ романа. Всѣ такія формулы имѣютъ весьма относительное значеніе и далеко не исчерпываютъ идейнаго и творческаго содержанія различныхъ фазъ литературной эволюціи. **Рубрики.**

Реакція противъ реальнаго творчества

Все же, связанное съ реакціей противъ такъ называемаго натурализма, всѣ новыя теченія въ изящной литературѣ вообще и спеціально въ романѣ, какъ во Франціи, такъ и въ другихъ западныхъ странахъ — представляютъ собою ту переходную полосу, которая можетъ продлиться и за рубежъ слѣдующаго столѣтія, почему мы и считаемъ здѣсь еще менѣе возможнымъ и удобнымъ говорить о томъ, что̀ находится «im Werden» и должно будетъ, уже въ XX-мъ столѣтіи, дать какіе-нибудь болѣе вѣскіе и осязательные результаты.

ВЫВОДЫ.

I. Вопросъ мѣтода.—Рубрики.—Изящное, какъ цѣль.—Біографическая обработка.—II. Эволюція эстетико-философскихъ идей.—Литературно-художественная критика.—Методъ Тэна —Эстопсихологія публики.—III. Взаимодѣйствіе жизни и творчества.—IV. Міръ идей.—Замыслы.—V. Пріемы мастерства.—VI. Междулитературныя вліянія.—Подпочвенныя воздѣйствія.—VII. Значеніе личности и судьбы писателя.—VIII. Побѣды творчества въ эволюціи романа.—Поступательный ходъ объективнаго творчества.

I. Въ изслѣдованіи всякой обособленной области изящнаго творчества, и спеціально каждаго вида художественной литературы—важнѣе всего вопросъ мѣтода. Только научно-философская основа можетъ дать какую-нибудь прочность взглядовъ и оцѣнокъ, съ признаніемъ принципа эволюціи, который изъ чисто научной области позволительно перенести въ область человѣческаго творчества, связаннаго съ потребностью въ впечатлѣніяхъ изящнаго. **Вопросъ метода.**

Нельзя довольствоваться, въ художественно-литературной критикѣ, тѣми рубриками и формулами, которыми до сихъ поръ опредѣлялось развитіе европейской беллетристики вообще и спеціально въ сферѣ романа. Всѣ такія формулы имѣютъ весьма относительное значеніе и далеко не исчерпываютъ идейнаго и творческаго содержанія различныхъ фазъ литературной эволюціи. **Рубрики.**

Но до сихъ поръ романъ (какъ такая форма современной эпической поэзіи, которая всего больше соприкасается съ дѣйствительной жизнью) подавалъ всего чаще поводъ къ критическимъ характеристикамъ, въ которыхъ гораздо болѣе занимаются продуктами изящнаго творчества, какъ средствомъ, а не какъ цѣлью, въ интересахъ морали и публицистики.

Изящное, какъ цѣль.

И такъ будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока область красоты, во всѣхъ ея проявленіяхъ, не станетъ предметомъ изслѣдованія, какъ совершенно самобытная сторона единичной и собирательной человѣческой психіи, а это нуждается, до сихъ поръ, въ очисткѣ всѣхъ понятій, терминовъ, обобщеній и выводовъ, относящихся къ творчеству, отвѣчающему потребности въ прекрасномъ.

Біографическая обработка.

И въ развитіи художественнаго романа на западѣ Европы, съ конца прошлаго столѣтія и до послѣдней трети XIX-го вѣка, недостаточно—какъ это дѣлалось донынѣ—довольствоваться только біографическимъ способомъ обслѣдованія, т.-е. разбивать этотъ поступательный ходъ на цѣлый рядъ этюдовъ объ отдѣльныхъ писателяхъ, вмѣсто того, чтобы набрасывать картину, въ которой отдѣльныя творческія произведенія, или же совокупность ихъ, представляютъ собою поступательные моменты въ эволюціи романа.

Эволюція эстетико-философскихъ идей.

II. Движеніе эстетико-философскихъ идей, начиная съ XVII-го вѣка, настолько вліяло и на литературное творчество, что нельзя не имѣть въ виду хотя того періода, который находится въ связи съ эволюціей романа на грани двухъ вѣковъ и вплоть до второй половины XIX-го столѣтія. Анализъ этого движенія приводитъ къ тому выводу, что всѣ взгляды по теоріи эстетической доктрины распадаются на два главныхъ принципа: подражательное воспроизведеніе

того, что̀ даетъ природа и человѣческая жизнь, и признаніе за изящнымъ творчествомъ полной самостоятельности, какъ за такой областью нашей душевной жизни, которая (находясь въ прямой связи съ объемомъ, силою и разнообразіемъ нашихъ воспріятій отъ реальнаго міра) перерабатывается въ нѣчто самобытное и представляетъ собою высшую форму дѣйствительности, часто болѣе цѣльную и совершенную, чѣмъ реальные предметы.

Литературно-художественная критика въ тѣсномъ смыслѣ, имѣющая связь съ эволюціей художественной беллетристики, находилась послѣдовательно подъ непосредственнымъ воздѣйствіемъ чисто-эстетическихъ идей, съ одной стороны, а съ другой— всѣхъ тѣхъ доктринъ, по которымъ искусство должно служить разнымъ цѣлямъ, стоящимъ болѣе или менѣе внѣ его области. Литературно-художественная критика.

Изъ тѣхъ точекъ зрѣнія, которыя, въ новѣйшее время, расширили критическое толкованіе человѣческаго творчества, методъ критики, связанный съ именемъ Тэна, далъ очень цѣнные результаты во всемъ, что̀ относится къ опредѣленію, путемъ знакомства съ продуктами изящнаго творчества—эпохи, расы и среды, переживаемой даннымъ обществомъ. Но и такой методъ не обезпечиваетъ еще полнаго пониманія области красоты, не составляетъ совершенно свободнаго признанія ея психической самостоятельности. И какъ бы ни было велико соціологическое значеніе искусства, и въ особенности творческой литературы, но изучать и то, и другое только съ соціологической точки зрѣнія было бы равносильно утвержденію, что не жизнь служитъ творчеству, а, наоборотъ, творчество жизни, въ чемъ до сихъ поръ убѣждены всѣ тѣ, кто отводитъ искусству посредственную и подчиненную роль. Методъ Тэна.

И чтобы разобраться въ оцѣнкѣ литературныхъ

продуктовъ, двигавшихъ впередъ художественный романъ на западѣ, необходимо ввести еще факторъ такъ называемой эстопсихологіи публики, на которую, до сихъ поръ, обращали слишкомъ мало вниманія.

Эсто-психологія публики.

Взаимодѣйствіе жизни и творчества.

III. Ни въ одномъ видѣ художественной литературы болѣе, чѣмъ въ романѣ, жизнь и творчество такъ не переплетаются между собою. Дѣйствительность, составляя постоянный и неистощимый фондъ, изъ котораго созидательная способность человѣческой психіи черпаетъ свой матеріалъ, служитъ воздѣлыванію красоты во всѣхъ ея отрасляхъ; но главнымъ образомъ въ томъ видѣ эпоса, которому XIX вѣкъ далъ такое преобладающее развитіе и значеніе.

Цѣльное эстетическое пониманіе не ограничивается вовсе узкой проповѣдью такого изящнаго творчества, которое умышленно отрѣшало бы себя отъ жизни. Напротивъ, только подъ условіемъ проникновенія во всѣ формы дѣйствительности, во всю многообразную совокупность реальнаго существованія и мыслимо побѣдное шествіе художественнаго романа.

Но связь жизни съ творчествомъ вовсе не равнозначуща съ признаніемъ подчиненности области прекраснаго, съ признаніемъ ея служебной роли, какъ бы ни были симпатичны различныя тенденціи, во имя которыхъ работаютъ и авторы, и ихъ критики. И даже для тѣхъ, кто выше всего ставитъ соціальный и этическій прогрессъ общества, истинную цѣну, какъ документъ, могутъ имѣть лишь тѣ произведенія, въ которыхъ творчество ничѣмъ не стѣснено.

Міръ идей.

IV. Въ эволюціи романа мы усматриваемъ несомнѣнную связь его съ міромъ идей въ тѣсномъ смыслѣ, т.-е. тѣхъ симпатій, протестовъ, требованій,

упованій, съ какими выступаютъ въ жизнь и борьбу одно поколѣніе за другимъ.

Но для всякаго произведенія свободнаго творчества идея, въ настоящемъ коренномъ значеніи своемъ, должна сливаться съ органическимъ замысломъ, который приходитъ автору непроизвольно, вытекаетъ изъ всей совокупности его творческихъ настроеній. Замыслы.

Тѣ же идеи, которыя отражались на замыслахъ беллетристики и придавали имъ окраску того или иного направленія — очень рѣдко двигали впередъ успѣхи художественнаго творчества и гораздо чаще отклоняли писателей отъ истиннаго пути, дѣлали ихъ тенденціозными, придавали ихъ произведеніямъ лишь временный интересъ и лишали ихъ прочнаго значенія для читателей послѣдующихъ эпохъ.

V. Пріемы мастерства, т.-е. все, что относится къ такъ называемой формѣ, имѣютъ свою самостоятельную исторію развитія. Критикз, подъ вліяніемъ взглядовъ людей, равнодушныхъ къ области красоты, даже и на западѣ, недостаточно занималась этой стороной въ эволюціи художественнаго романа. А между тѣмъ, безъ формы немыслима никакая образность, никакое фиксированіе замысла и превращеніе его въ нѣчто, имѣющее художественное достоинство. Пріемы мастерства.

Степень дарованія отдѣльныхъ писателей, ихъ вклады въ художественную беллетристику—рѣже проявляются въ формѣ, чѣмъ въ содержаніи произведенія. Исторія развитія пріемовъ мастерства въ художественномъ романѣ новой эпохи показываетъ, что даже высокодаровитымъ творческимъ натурамъ весьма не легко освобождаться отъ установленныхъ традиціонныхъ пріемовъ и гораздо легче выступать съ новыми замыслами, создавать живыхъ людей, схватывать типичныя черты быта и нравовъ. И это въ особенности сказывалось въ

тугомъ развитіи постройки романа, въ медленномъ освобожденіи отъ установленныхъ, чисто писательскихъ пріемовъ.

Артистическое умѣнье во всѣхъ частяхъ работы романиста: въ постройкѣ, въ веденіи дѣйствія, въ діалогахъ, а главное въ отдѣлкѣ стиля всегда были доказательствомъ того, что романистъ—художникъ по преимуществу, что онъ ставитъ высоко преданность извѣстнымъ артистическимъ принципамъ, а не довольствуется только обогащеніемъ реальнаго содержанія произведеній.

Междулитературныя вліянія.

VI. Вопросъ о междулитературныхъ вліяніяхъ долженъ быть поставленъ гораздо шире, чѣмъ это дѣлалось до сегодня. Онъ не исчерпывается опредѣленіемъ того—какъ извѣстное произведеніе или тотъ или иной авторъ вліяли за предѣлами данной западно-европейской страны.

Подпочвенныя воздѣйствія.

Гораздо большее значеніе имѣетъ оцѣнка того, какъ бы подпочвеннаго, воздѣйствія, какое замѣчается въ ходѣ развитія западнаго романа, помимо фактовъ подражанія или повторенія однихъ и тѣхъ же замысловъ, фабулъ, пріемовъ. И въ этомъ процессѣ междулитературныхъ вліяній всего цѣннѣе истинныя завоеванія художественнаго творчества, т.-е. самобытность творческихъ идей и усовершенствованіе пріемовъ мастерства, вмѣстѣ съ прогрессивнымъ расширеніемъ рамокъ романа, переработкой все болѣе и болѣе разнообразной дѣйствительности.

Идеи же въ болѣе узкомъ смыслѣ, т.-е. разныя тенденціи, протесты соціальнаго и этическаго характера (которые могутъ очень сильно вліять, изъ одной литературы въ другую, на общій колоритъ и духъ беллетристики), въ дѣлѣ эволюціи изящнаго творчества, представляютъ собою второстепенный элементъ и

мѣшаютъ всего чаще тѣмъ завоеваніямъ творческаго генія, которыя относятся прямо къ области изящнаго.

Значеніе личности и судьбы писателя.

VII. Вліяніе личности и судьбы писателей на ихъ творческую дѣятельность нуждается всегда въ самомъ обстоятельномъ анализѣ. Но не слѣдуетъ преувеличивать значеніе того и другого элемента. Все, что̀ мы знаемъ о крупнѣйшихъ романистахъ, какъ людяхъ, и ихъ житейской долѣ, надо брать въ соображеніе главнымъ образомъ настолько, насколько обстоятельства жизни и психическій складъ человѣка помогали его писательскому дѣлу или же, напротивъ, мѣшали ему, отклоняли въ сторону.

Ни въ какомъ случаѣ нельзя объяснять самыя крупныя и характерныя стороны творчества того или иного романиста только его наслѣдственными и пріобрѣтенными свойствами, средой и обстоятельствами житейской судьбы; точно такъже, какъ не желательно увлекаться той теоріей, по которой высшее творческое дарованіе немыслимо безъ уклоненій отъ психическихъ нормъ. Такая психіатрическая теорія генія допустима только для тѣхъ, кто смотритъ на отдѣльныхъ писателей — какъ бы они ни были геніальны — съ односторонней точки зрѣнія, ставитъ ихъ какъ бы внѣ и выше всего того, что̀ предшествуетъ ихъ появленію; между тѣмъ какъ на нихъ позволительно смотрѣть какъ на высшіе продукты собирательной психической дѣятельности цѣлой генераціи или эпохи.

Побѣды творчества въ эволюціи романа.

VIII. Истинная эволюція художественнаго романа западной Европы, за цѣлое столѣтіе, вплоть до послѣдней трети XIX-го вѣка, сводится главнымъ образомъ къ тѣмъ побѣдамъ творчества, гдѣ импульсомъ было свободное художническое чувство писателя, пользованіе созидательной способностью нашей психіи, вызываемой потребностью въ прекрасномъ.

Если, попутно, писатели съ большимъ дарованіемъ выступали и съ другими цѣлями — какъ моралисты, проповѣдники, протестанты и революціонеры — они помогали развитію художественнаго творчества лишь настолько, насколько способны были творить, оставаясь вѣрны художественной правдѣ, извлекая изъ нея мотивы для такихъ образовъ, которые говорятъ эстетическимъ потребностямъ читателя. Все же остальное въ ихъ дѣятельности можетъ имѣть огромное значеніе въ развитіи освободительныхъ идей и благородныхъ чувствъ, но не относиться прямо къ эволюціи художественнаго романа.

Поступательный ходъ объективнаго творчества.

Начиная съ половины прошлаго вѣка, вплоть до послѣдней трети XIX-го столѣтія, происходило (хотя и съ разными задержками и уклоненіями въ сторону) непрестанное и все болѣе и болѣе тѣсное сліяніе жизни и творчества, которое знаменовалось борьбой элемента личнаго, субъективнаго съ той объективностью, безъ которой полная свобода изящнаго изображенія немыслима.

Но субъективизмъ оставался все-таки же какъ одна изъ неизбѣжныхъ потребностей души. Онъ помогалъ, въ свою очередь, побѣдамъ творчества; но его притязанія проявлялись и во всякаго рода произволѣ, въ нехудожественной безпорядочности фантазіи, во всевозможныхъ вторженіяхъ резонерства, тенденціозности, мистицизма. Все это отпадало и переработывалось въ горнилѣ общей собирательной работы, откуда получался благородный металлъ — художественное воспроизведеніе жизни.

ПОСЛѢСЛОВІЕ.

Когда книга написана, а текстъ ея набранъ и отпечатанъ — просматривая ее, авторъ, помимо поправокъ чисто типографскихъ, долженъ оглянуться еще разъ на ея содержаніе и рѣшить: все ли вошло въ нее изъ того, что̀ нужно было ввести, или нашлись какіе-нибудь важные пробѣлы и недосказы.

Такой же вопросъ задавалъ себѣ и авторъ этой книги.

Можетъ случиться, что, на взглядъ нѣкоторыхъ цѣнителей, пробѣлы и недосказы — на лицо. Это болѣе чѣмъ вѣроятно. Но какіе? Самые существенные или второстепенные, неважные?

Не мѣшаетъ, во всякомъ случаѣ, оговориться.

Если смотрѣть на обработку эволюціи европейскаго романа въ XIX-мъ столѣтіи съ общей точки зрѣнія или вводить въ нее разныя теченія—соціальныя, политическія, нравственныя, религіозныя—и другіе идеалы и тенденціи, какъ нѣчто первостепенное, то пробѣлы и недосказы окажутся непремѣнно. Но не надо забывать, что задача настоящаго труда сосредоточена на главномъ руслѣ художественнаго романа, на его крупныхъ вѣхахъ, какъ авторъ позволилъ себѣ назвать двигательныя побѣды изящнаго творчества въ этой обособленной области литературы.

Много именъ, личностей, отдѣльныхъ произведеній не вошло въ картину развитія западнаго романа, болѣе чѣмъ за цѣлое столѣтіе, набросанную нами. Это было бы нежелательно въ описательной монографіи, особенно прагматическаго или справочнаго типа, но въ критическомъ обслѣдованіи, какое авторъ предлагаетъ—такое требованіе врядъ ли обязательно.

Въ «Предисловіи» къ этой первой половинѣ труда мы уже оговорились на счетъ болѣе краткихъ указаній на выдающіеся элементы романа XIX-го вѣка въ Италіи, Испаніи и Польшѣ и привели мотивы менѣе подробной обработки. Но мы предвидимъ, что по Германіи и Франціи, если не по Англіи, намъ могутъ сдѣлать также нѣсколько указаній въ такомъ именно смыслѣ.

Прежде всего, вѣроятно, объ эпохѣ «Бури и Натиска».

На ней мы особенно не останавливаемся и всего только разъ приводимъ самую формулу: «Sturm und Drang». Но повторять то, что̀ извѣстно и въ разныхъ направленіяхъ было трактовано—и въ западной литературѣ, и отчасти у насъ—мы не сочли нужнымъ.

То, что̀ вышло изъ этого теченія самаго крупнаго, какъ «Вертеръ» Гёте, что̀ окрасилось позднѣе романтикой перваго и второго періодовъ — послужило намъ для необходимыхъ обобщеній; но опять-таки въ видѣ замѣчательныхъ продуктовъ художественнаго творчества, при чемъ мы и у такихъ даровитыхъ нѣмцевъ, какъ Ж.-П. Рихтеръ и Гофманъ, не брали отдѣльныхъ произведеній, какъ нѣчто «epochemachend», а показывали только—какіе новые, для Германіи, элементы творческаго содержанія и манеры, тона и оттѣнковъ писательской фантазіи они ввели въ общій поступательный ходъ беллетристической эволюціи.

И терминъ «Sturm und Drang», какъ и терминъ

«романтизмъ» — нуждается въ болѣе точномъ опредѣленіи. Въ томъ литературномъ броженіи, которое уже заявляло о себѣ когда Клингеръ выпустилъ въ свѣтъ, въ 1776 году, драму подъ этимъ заглавіемъ, сдѣлавшимся сейчасъ же кличкой — для эволюціи художественнаго романа, за исключеніемъ гётевскаго «Вертера», значится весьма немногое. Да и вообще подъ эту рубрику зачисляютъ слишкомъ большое количество идей, протестовъ, упованій, пріемовъ письма, такъ что образуется обширная куча, гдѣ есть всевозможные ингредіенты. Всю почти романтику до 30-хъ годовъ можно, въ разной степени, подвести подъ этотъ же лозунгъ. Кого только тутъ нѣтъ, помимо Гёте и въ особенности Шиллера? Клингеръ, создатель самаго термина, Ленцъ, Вернеръ, Клейстъ, Арнимъ, Брентàно, вплоть до Шамиссó и Грильпàрцера, считая и романтиковъ первой эпохи: Шлегелей, Тика, Новалиса.

По идеаламъ, протестамъ и упованіямъ, въ этомъ нѣмецкомъ движеніи происходили быстрыя и пестрыя смѣны. Въ самомъ началѣ это—бунтъ противъ существующаго порядка вещей, по нынѣшнему анархизмъ самаго яраго оттѣнка, настоящая революціонная пропаганда съ взрывами необузданной бунтарской фантастики.

Въ этомъ періодѣ пламенная душа Шиллера всего ярче, трепетнѣе и отважнѣе порывалась въ царство своихъ, сперва разрушительныхъ, потомъ созидательныхъ, идеаловъ. Выбери Шиллеръ повѣствовательную форму для своихъ творческихъ замысловъ—онъ, конечно, создалъ бы произведенія не менѣе знаменательныя, чѣмъ тѣ, какими явились сначала «Разбойники» и «Коварство и любовь», а позднѣе «Донъ-Карлосъ», «Вильгельмъ Телль» и «Валленштейнъ».

И самый терминъ «идеализмъ» можетъ также подать поводъ къ замѣчанію, что мы не останавливаемся

достаточно на этомъ общемъ творческо-литературномъ настроеніи, и даже нигдѣ не противопоставляемъ его реальному теченію.

Это такъ; но тутъ, съ нашей стороны, нѣтъ ничего предвзятаго.

То, что̀ называютъ идеалистическимъ складомъ души — присуще всѣмъ періодамъ и эпохамъ литературнаго развитія. На протяженіи цѣлаго XVIII вѣка, при всей его разсудочности, жили и идеальныя стремленія — и до, и послѣ полосы «Бури и Натиска». Не переставали они жить и сказываться и въ концѣ прошлаго вѣка, и въ XIX-мъ столѣтіи вплоть до самаго его исхода.

Для насъ важно было, главнѣе всего, показать: какъ происходило взаимодѣйствіе субъективныхъ мотивовъ съ творчески объективнымъ настроеніемъ въ дѣлѣ художественнаго творчества. А этотъ процессъ питался всякими стремленіями души, идеалами и двигательнаго, и прямо ретрограднаго свойства, что̀ нѣмецкій романтизмъ, какъ извѣстно, и продѣлалъ, начавъ съ разрывныхъ, анархическихъ идей, идущихъ отъ Ж.-Ж. Руссо, и дойдя до возврата къ средневѣковому укладу идей и симпатій; а въ дальнѣйшій «юногерманскій» періодъ опять пошелъ по революціонному пути въ своихъ политическихъ и соціальныхъ порываніяхъ.

Возвращаясь, еще разъ, къ «Бурѣ и Натиску», прибавимъ, что для насъ, русскихъ, не лишенъ пикантности тотъ фактъ, что одинъ изъ самыхъ первыхъ поборниковъ этой полосы нѣмецкаго идеализма—Ленцъ, пріятель Гёте, авторъ неоконченнаго романа «Отшельникъ» (Waldbruder), который ставили рядомъ съ «Вертеромъ», связанный даже съ веймарскимъ олимпійцемъ интимными отношеніями къ двумъ женщинамъ, игравшимъ роль въ его жизни—былъ уроженецъ Россіи и

умеръ, какъ жалкій мизерабль, въ Москвѣ, въ 1792 г., послѣ того, какъ былъ близокъ къ тогдашнимъ лучшимъ людямъ карамзинскаго кружка *).

Вторымъ пробѣломъ можетъ показаться то, что мы не занимаемся Гейне и упоминаемъ всего разъ его имя въ числѣ другихъ носителей «міровой скорби».

Къ роману Гейне не имѣетъ прямого отношенія. Но онъ оставилъ цѣлый рядъ произведеній въ прозѣ, гдѣ, выступивъ какъ беллетристъ, создалъ свой родъ изображеній и природы, и людей, и личной психіи—и все это въ своеобразной, яркодаровитой и увлекательной формѣ. Такіе вклады въ содержаніе, а также и въ форму литературнаго творчества, игнорировать нельзя. Говоря о языкѣ, какой XIX вѣкъ выработалъ себѣ, мы указывали и на самыхъ талантливыхъ нѣмецкихъ писателей, подразумѣвая въ томъ числѣ и Гейне. Но особенно мы имъ не занимались, даже какъ авторомъ «Путевыхъ картинъ» и «Путешествія на Гарцъ».

Это — образчики литературнаго жанра, который только частично относится, къ повѣствовательному роду, а къ области романа, даже и къ его разновидностямъ (новеллѣ и разсказу) не имѣетъ прямого отношенія.

Кромѣ того, въ лицѣ Гейне, въ литературное движеніе XIX-го вѣка вторгся революціонный сарказмъ и безпощадная и архиреальная, и фантастическая сатира, самый субъективный юморъ, заходившій и за предѣлы того, что британскіе юмористы— отъ Свифта до Диккенса—дали въ этой области изображенія. Но сатира вошла въ наши характеристики только какъ одинъ изъ оттѣнковъ настроенія и

---

*) П. И. Вейнбергъ посвятилъ Ленцу цѣлый этюдъ, въ видѣ публичной лекціи, въ 1892 году, гдѣ періодъ «Бури и Натиска» охарактеризованъ въ лицѣ одной изъ своихъ самыхъ эксцентричныхъ натуръ.

манеры, и притомъ такой, который скорѣе мѣшалъ полнотѣ и гармоничности художественнаго творчества. Поэтому мы особенно не упомянули—среди писателей XVIII-го вѣка въ Англіи—такую величину, какъ Свифтъ; не останавливались особенно и на французскомъ сатирикѣ Поль-Луи Курье, а о нѣмецкомъ юмористѣ Ж.-П. Рихтерѣ говорили, какъ объ одномъ изъ болѣе художественныхъ субъективистовъ начала вѣка, которые, по-своему, двигали впередъ болѣе правдивое воспроизведеніе живой дѣйствительности.

И какъ одинъ изъ даровитѣйшихъ носителей «міровой скорби», Гейне для нашей задачи не имѣетъ такого значенія, какъ Шатобріанъ, Сенанкуръ, Бенжаменъ Констанъ, Байронъ—авторъ двухъ стихотворныхъ романовъ. Мы не считали нужнымъ и вдаваться въ анализъ того—какого свойства была, и въ прозаическихъ вещахъ только, эта скорбь: была ли она уныло-пессимистическая, или же такая, въ которой проявлялись его бурные порывы, его революціонные протесты всякаго рода. И тотъ, и другой оттѣнокъ «Weltschmerz'а» достаточно выразились въ романахъ за цѣлые полвѣка, отъ «Вертера» и «Ренэ» до «Чайльдъ-Гарольда» и «Донъ-Жуана». А тѣ блестящія завоеванія художническаго чувства и артистическаго мастерства, которыми Гейне заслужилъ незабываемое имя въ исторіи всемірной литературы—относятся прямѣе къ области лирической поэзіи, къ полетамъ субъективной фантазіи и обличительной діалектики.

Въ предѣлахъ романа и его разновидностей—въ томъ, что̀ касается нѣмцевъ—мы далеко не обо всемъ и не обо всѣхъ говорили въ тѣхъ размѣрахъ, какіе желали бы позволить себѣ,—боясь сдѣлать нашу книгу слишкомъ обширной. О нѣкоторыхъ беллетристахъ, въ повѣствовательномъ родѣ, мы и совсѣмъ не упоминаемъ, напр., хотя бы объ общеизвѣстномъ авторѣ

повѣстей, считавшихся долго образцовыми—Цшокке. Но—повторяемъ еще разъ—мы должны были останавливаться преимущественно на главныхъ вѣхахъ въ развитіи художественнаго романа XIX-го вѣка.

Въ нѣмецкой беллетристикѣ двухъ первыхъ третей этого столѣтія нагромождена цѣлая масса всевозможныхъ опытовъ на всякіе идеи, тенденціи, протесты—и подъ вліяніемъ французскаго и англійскаго романа, и какъ дальнѣйшій ходъ своихъ замысловъ. Но изъ всей этой массы и въ первой трети вѣка, и во второй—только нѣсколько произведеній были дѣйствительно sui generis и только пять-шесть именъ можно сопоставить съ тѣми творцами романа, какихъ дали Франція и Англія.

Другой «пробѣлъ»—уже прямо относится къ области романа съ его разновидностями: новеллой и разсказомъ (по-французски «conte»).

Это — во-первыхъ,—два французскихъ беллетриста первой трети вѣка, изъ которыхъ одинъ выступилъ еще въ концѣ XVIII-го столѣтія: Ксавье де Местръ и Шарль Нодье.

Ксавье де Местръ, жившій почти девяносто лѣтъ (1763—1852), напечаталъ еще въ 1794 г. свою общеизвѣстную вещь: «Voyage autour de ma chambre», которая сдѣлалась, по-своему, классической и вошла во всѣ сборники образцовъ французской литературной прозы. Затѣмъ онъ, съ большими паузами, является какъ авторъ повѣстей, изъ которыхъ двѣ — съ содержаніемъ изъ русской жизни (авторъ долго жилъ въ Россіи):—«Les prisonniers du Caucase» и «La jeune Sibérienne»—закрѣпили его извѣстность и стали очень популярны.

Изъ второй новеллы Полевой передѣлалъ, какъ извѣстно, свою Парашу Сибирячку. У де Местра она

называется Prascovie Lopouloff и, вмѣстѣ съ героемъ повѣсти «Кавказскіе плѣнные»—Иваномъ, денщикомъ маіора Kascando, считаются самыми лучшими его созданіями.

Но содержаніе и мастерство формы у этого разсказчика—сына переходной эпохи между двумя вѣками—не представляя собою крупнаго момента, не могутъ претендовать на значеніе «вѣхи»—какъ мы это понимаемъ. Болѣе простые, ясные, здоровые—съ чувствительнымъ оттѣнкомъ—содержаніе и тонъ новеллъ К. де Местра были характерны только какъ нѣкоторая реакція противъ проявленій скорбнаго или протестующаго субъективизма послѣ Вертеровъ, Ренэ, Обермановъ, Адольфовъ.

Второй беллетристъ той же эпохи—Шарль Нодье—выступилъ, въ самомъ началѣ вѣка, съ такими вещами, какъ: «Les proscrits» (1802) и «Le peintre de Salzbourg, journal des émotions d'un coeur souffrant» (1803). Извѣстности и внѣ Франціи онъ добился своимъ Jean Sbogar (1818), которымъ зачитывался, вѣроятно, и нашъ Пушкинъ:—припомнимъ слова изъ «Онѣгина»: «таинственный Сбогаръ». Это—романтическая исторія какого-то иллирійскаго разбойника, яко бы написанная по подлиннымъ документамъ. Съ двадцатыхъ до сороковыхъ годовъ, до самаго года своей смерти (1844) Нодье продолжалъ писать (послѣ неудачнаго романа «Adèle» (1820) въ обермановскомъ духѣ) въ другомъ родѣ, который и далъ ему во французской и нѣмецкой критикѣ почтенное имя. Это былъ рядъ новеллъ и разсказовъ и фантастическаго, и болѣе реальнаго склада, написанныхъ красивымъ языкомъ, игривымъ, или меланхолическимъ тономъ. Изъ нихъ, до сихъ поръ, цитируютъ такія вещицы, какъ: «Trilby ou le lutin d'Argail» (1822) и разсказы съ менѣе заимствованнымъ содержаніемъ, какъ: «La Fée aux miettes» (1832),

«La légende de soeur Beatrice» (1838), «La Neuvaine de la Chandeleur» (1839) и вещица, написанная въ самый годъ его смерти—«Le chien de Brisquet».

У насъ люди тридцатыхъ и даже сороковыхъ годовъ, вѣроятно, восхищались талантомъ Нодье и давали ему довольно крупное мѣсто въ развитіи западно-европейской беллетристики.

Онъ—безъ сомнѣнія—былъ человѣкъ даровитый и разносторонній. Ему все удавалось и онъ перепробовалъ всякихъ сферъ умственнаго труда, добился извѣстности, какъ романистъ, занимался исторіей, филологіей, естествознаніемъ, библіоманіей, игралъ роль и въ политической жизни. Но... у него не было настоящей творческой самобытности. На него отлиняли и Гёте, и Юнгъ, и Сенанкуръ, и Байронъ. Это признаетъ и современная французская критика. Она установила несомнѣнно, что романы его первой молодости—навѣяны прямо «Вертеромъ» и нѣмецкими мотивами «Бури и Натиска». Прогремѣвшій когда-то «Сбогаръ» — перепѣвъ байроновскихъ героевъ: Корсара и другихъ; въ «Adèle» онъ повторяетъ мотивы сенанкуровскаго героя, и если въ «Сбогарѣ» есть уже зачатки романа на общественныя темы, то онъ все-таки не является первымъ по времени и по таланту.

Наконецъ, стиль Нодье, его манера, настроеніе — все это въ свое время увлекало читателей и проявляло лучшія свойства французскаго ума, вкуса и литературныхъ традицій, но опять-таки не представляетъ собою такой вѣхи, какъ «письмо» Шатобріана въ его «дѣлающихъ эпоху» произведеніяхъ, принадлежавшихъ еще предъидущему столѣтію.

Французскіе критики и историки новѣйшей литературы даютъ особое мѣсто обоимъ беллетристамъ, пропущеннымъ нами, потому, главнымъ образомъ, что въ ихъ новеллахъ какъ бы произошелъ возвратъ къ

чисто-французской традиціи, къ той формѣ беллетристики, которая носитъ названіе «conte», т.-е. къ разсказу, къ краткой исторіи въ извѣстномъ вкусѣ, съ болѣе здоровымъ, игривымъ или слегка меланхолическимъ настроеніемъ.

Эта традиція восходитъ къ Вольтеру, Дидро, а раньше къ Лафонтену.

Но и въ этомъ смыслѣ мы не позволили себѣ — думается намъ—недопустимаго недосказа. Даже такіе высокодаровитые разсказчики XVIII-го вѣка, какими считаются Вольтеръ и Дидро — прямо не принадлежатъ къ эволюціи художественной беллетристики, не исключая—на болѣе строгую оцѣнку—и прославленнаго «Кандида», написаннаго въ формѣ романа. Тэнъ ставитъ его на высокую ступень и считаетъ его шедёвромъ; но это въ извѣстномъ только смыслѣ: какъ сатирическую, построенную на разсудочную тему вещь, а не какъ истинно творческое произведеніе.

Новелла, разсказъ, то, что̀ французы обозначаютъ терминомъ «conte»—сказали свое новое слово не по творческой и артистической иниціативѣ де Местра и Нодье, а ихъ младшаго современника — Проспера Мериме́. Онъ представляетъ собою, въ этой разновидности романа, настоящую центральную фигуру и только въ концѣ вѣка онъ нашелъ себѣ болѣе одареннаго соперника—Мопассана.

. . .

Въ сферѣ романа окажется у насъ и еще пробѣлъ: это поэтъ-романистъ Ламартинъ, о которомъ мы упоминаемъ только мимоходомъ—по вопросу о выработкѣ стиля. А между тѣмъ въ его писательскомъ инвентарѣ значится нѣсколько произведеній, подходящихъ прямо къ области романа, и притомъ написанныхъ прозою.

И новѣйшая французская критика находитъ, что «истинный» романъ, оставленный Ламартиномъ, есть его

поэма «Jocelyn» (1836 г.). Стихотворная форма «Донъ-Жуана» и «Чайльдъ-Гарольда» не помѣшала намъ, однакоже, занести эти оба произведенія въ число «вѣхъ» въ эволюціи западнаго романа въ XIX-мъ вѣкѣ. То же могли бы мы сдѣлать и съ «Жосленомъ». Не сдѣлали мы этого всего болѣе потому, что и въ этомъ стихотворномъ романѣ не было никакихъ новыхъ пріобрѣтеній творчества, рядомъ съ тѣми, какія предшественники и сверстники знаменитаго лирика внесли въ область романа—и по субъективнымъ мотивамъ, и по объективному трактованію человѣческой психіи. Можно развѣ согласиться съ тѣми французскими критиками, которые находятъ, что описательныя картины въ «Жосленѣ» даютъ уже предвкусіе и сельскихъ картинъ въ «La Mare au Diable» Ж. Зандъ. Но это—въ сферѣ стихотворной, а если бы расширять такъ рамки нашего изслѣдованія, то его первенствующій объектъ—романъ въ прозаической формѣ — рисковалъ бы потерять свое главное мѣсто.

Что̀ же сказать о романахъ (или новеллахъ) Ламартина въ прозѣ, какъ: «Lucy», или «Graziella», или «Raphaël»? Опять та же французская критика находитъ, что матеріалъ ихъ доставленъ былъ автору его личными воспоминаніями, и они принадлежатъ, въ сущности, къ его «Confidences». А позднѣйшія его вещи, въ родѣ: «Geneviève, histoire d'une servante» (1851 г.) и «Le tailleur de pierres de Saint-Paul» (1851 г.), считаются и во Франціи слабыми, старческими вещами. Но и въ самыхъ удачныхъ мы видимъ переживаніе запоздалаго романтизма и въ замыслахъ, и въ писательскомъ мастерствѣ. Двигательныхъ вкладовъ ни одна изъ нихъ не дала. Стало-быть, мы были въ правѣ и не вводить Ламартина въ нашъ обзоръ поступательныхъ вѣхъ западнаго художественно-творческаго романа.

Да и кромѣ этихъ «пробѣловъ» и «недосказовъ» могутъ иному читателю показаться неправильно исклю-

ченными нѣсколько романистовъ съ когда-то большой репутаціей, если взять одну только Францію—въ родѣ такихъ писателей, какъ: Жюль Сандо, Фредерикъ Сулье, Э. Фромантенъ, Топферъ (хотя онъ и швейцарецъ), Эдмонъ Абу, Альфонсъ Карръ, Леонъ Гозланъ *).

Причина—почему они не попали—все та же и нѣтъ надобности повторять ее.

Есть и еще одинъ, уже общій пробѣлъ. И о немъ мы не считаемъ лишнимъ сказать здѣсь нѣсколько словъ.

Это—скандинавская беллетристика эпическаго характера, романъ на шведскомъ, датскомъ и датсконорвежскомъ языкахъ.

Несомнѣнно—въ скандинавской литературѣ происходила эволюція, въ общемъ сходная съ тѣмъ, что̀ переживалъ остальной материкъ и Англія. А въ послѣднюю треть вѣка скандинавскіе беллетристы и въ области романа заинтересовали публику и внѣ этихъ странъ и стали вліять на настроенія и вкусы беллетристовъ и въ Германіи, и во Франціи, и даже у насъ.

Но мы уже говорили въ обращеніи Отъ автора, что выбрали шесть западныхъ литературъ, въ томъ числѣ и польскую, какъ такія, въ которыхъ всего значительнѣе вѣхи романа за двѣ трети вѣка. И съ русской беллетристикой онѣ находятся въ большей связи и соотношеніи, а вѣдь первоначальный замыселъ нашего труда былъ: «Русскій романъ до эпохи шестидесятыхъ годовъ». Скандинавская же беллетристика стала проникать къ намъ только въ послѣдніе годы. Говорить о ея вліяніи на нашъ романъ еще не приспѣло время. Съ западнымъ романомъ она могла имѣть связь у себя и до шестидесятыхъ годовъ; но

*) Исключеніе слѣдовало-бы сдѣлать для Ф. Фабра, выступившаго еще въ 1862 г. со своими «Scènes de la vie cléricale. Les Courbezon»; но его крупнѣйшія вещи принадлежатъ уже послѣдней трети вѣка.

уже ни въ какомъ случаѣ сама не вліяла на развитіе романа въ Англіи и на остальномъ материкѣ, до восьмидесятыхъ годовъ XIX-го вѣка.

Вдобавокъ, авторъ этого труда желалъ пользоваться и самими произведеніями, и критической литературой на языкѣ всѣхъ тѣхъ народностей, какія онъ выбралъ; а для скандинавскаго романа онъ не былъ бы поставленъ въ тѣ же благопріятныя условія.

Остается еще одна особенная оговорка, уже не въ смыслѣ пробѣла или недосказа.

Во «Введеніи» авторъ выступаетъ, весьма категорически, противъ той критики похвалъ и порицаній, которая играетъ, еще до сихъ поръ, значительную роль.

При эволюціонномъ методѣ непозволительно ограничиваться выдаваньемъ похвальныхъ листовъ и ставленьемъ плохихъ отмѣтокъ, ни отдѣльнымъ произведеніямъ, ни ихъ авторамъ.

А между тѣмъ, иной читатель этой книги можетъ, пожалуй, найти, что и мы позволяемъ себѣ постоянно формулировать извѣстные приговоры.

Приговоры — нѣтъ; оцѣнки — да. Безъ такихъ «оцѣнокъ» немыслима никакая критическая работа. Но мы оцѣниваемъ только относительное достоинство, держась сравнительнаго изученія. Мы не признаемъ ни абсолютовъ, ни безусловныхъ шедёвровъ. Когда мы опредѣляемъ цѣну извѣстнаго дарованія, достоинства и недостатки произведенія—все это лишь сравнительныя опредѣленія по отношенію къ тому, что̀ было позади и что́ явилось позднѣе. Иначе нельзя вѣдь и ставить никакихъ вѣхъ творческой и художнической эволюціи.

ПОДРОБНОЕ ОГЛАВЛЕНІЕ.

СТРАН.

ВВЕДЕНІЕ.

Задача книги.—Эстетика, какъ наука и философія прекраснаго.—Психическая основа.—Различныя области изящнаго творчества.—Связь литературы съ жизнью общества.—Направленія.—Синтетическое изученіе родовъ и видовъ творчества.—Очистка обязательныхъ рубрикъ.—Лжеклассицизмъ.—Романтизмъ.—Реализмъ.—Натурализмъ.—Тенденція писателей.—Что чему служитъ: жизнь творчеству или наоборотъ?—Два лагеря.—Публицистическая критика.—Описательный біографическій методъ.—Руководящіе принципы изслѣдованія.

Идея эволюціи.—Дарвинизмъ.—Гегеліанское міропониманіе.—Эволюціонная критика.—Эволюція и прогрессъ.—Ходъ эволюціи.—Мѣрила оцѣнки.—Герои и толпа.—Понятія и термины.—Творчество.—Непроизвольность и безсознательность.—Неожиданность.—Искусство и мастерство.—Талантъ.—Собирательный творческій процессъ.—Красота сама по себѣ.

Художественныя особенности романа. — Будущее романа. — Соціологическій принципъ.—Отжившія опредѣленія.—Мнѣнія русскихъ ученыхъ.—Наша программа . . . . 1—53

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ВЪ XIX В.

Идеи XVII вѣка.—Нѣмцы.—Гердеръ.—Историческая школа.—Гегель. — Протесты противъ абсолютовъ. — Сравнительный методъ. — Французское движеніе. — Руссо. — Г-жа Сталь. — Шатобріанъ.—Романтики юной Франціи.—Эклектики 30-хъ годовъ.—Кузенъ.—Вильменъ.—С.-М.-Жирарденъ и Низаръ.—Сентъ-Бевъ.—Сентъ-Бевъ о Тэнѣ.—Ипполитъ Тэнъ.—Методъ Тэна. — Положительныя стороны метода Тэна.—Научная критика.—Эннекенъ.—Брюнетьеръ. — Русскій эволюціонистъ. — Основныя идеи лекцій проф. Карѣева.—Проф. Карѣевъ и Брюнетьеръ, какъ эволюціонисты. — Антропологическая критика. — Книга Летурно. — Идеи Гюйо.—Соціологическій принципъ.

СТРАН.

Нѣмецкая критика новой эпохи. — Геттнеръ. — Брандесъ. — Англійская критика. — Маколей. — Джонъ Морлей. — Мэтью Арнольдъ.—Проф. Поснэтъ.—Субъективный эстетизмъ.—Оскаръ Уайльдъ. — Итальянская критика. — А. де-Губернатисъ. — Другіе критики.

Новѣйшая французская критика. — Субъективисты. — Эмиль Золя, какъ критикъ.—Бурже.—Профессора литературы. — Фаге.

Романъ, какъ особый предметъ изслѣдованія. — Книга Губернатиса. — Кертингъ. — Мильке.—Жильберъ.—Теорія романа. — Книга Шпильгагена. — Русскіе ученые.—Выводы . . . . 54—149

ЧИТАЮЩАЯ ПУБЛИКА.

Пополненіе пробѣла. — Психія публики. — Античная толпа.— Новая эпоха. Необходимость особаго изученія.—Значеніе меньшинства. Примѣръ Стэндаля.—Успѣхъ. — Любимцы публики. — Бальзакъ и Флоберъ. Эстетическія потребности.—Эстопсихологія публики по Эннекену.—Выводы Эннекена.—Запросы публики.— Программа изслѣдованій.—Итоги за полвѣка . . . . 150—163

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО.

Связь романа съ жизнью.—Самобытный ходъ творчества.— Публицистическія задачи. — Міровая скорбь. — Методъ Тэна. — Жизнь впереди творчества.—Эпоха Возрожденія.—Великая революція.—Шатобріанъ.—Сенанкуръ.—Судьбы Европы и ихъ отраженіе въ романѣ.—Внѣшнія и внутреннія препятствія.—Выводы.— Идеи и направленія.—Увлеченіе современниковъ. — Романтизмъ, помогающій реальному творчеству.—Прямое воздѣйствіе жизни.— Два примѣра. —Жоржъ Зандъ и Бальзакъ.—Главный ходъ эволюціи романа. Всеобъемлющій захватъ романа. . . . . . . 164—190

СОДЕРЖАНІЕ РОМАНА ВЪ ЕГО РАЗВИТІИ.

Два термина. — Замыселъ. — Миѳы и легенды. — Избранное меньшинство.—Біографическій методъ.—Что двигаетъ эволюцію романа?—Миграція типовъ и сюжетовъ.—Значеніе сюжетности.— Типы.—Общіе мотивы. — Психическая правда. — Фантазія. — Рубрики.—Психія личности.—Необходимость синтеза.—Лучшій методъ.—Наслѣдіе XIX-го вѣка.—Символизмъ.—Эволюція духовной жизни.—Ея элементы.—Идея.—Два теченія. — Нѣмецкая философія. — Гегельянство. — Этико-соціальныя идеи. — Позитивизмъ. — Пессимизмъ.—Содержаніе—въ тѣсномъ смыслѣ.—Анализъ творческой идеи. — Эволюція замысловъ. — Любовь. — Совокупность жизни. — Положительное трактованіе жизни. — Общественная борьба. — Требованія критики. — Національно-бытовыя основы.— Здоровые и нездоровые типы. — Сатира и юморъ. — Соціальная тенденція. — Культурно-историческій интересъ. — Лица и характеры. Герои.—Жизненный матеріалъ.—Время и мѣсто.—Ходъ дѣйствія. Біографическій элементъ.—Эпизоды. . . . . 191—222

СТРАН.

ЭВОЛЮЦІЯ ПРІЕМОВЪ МАСТЕРСТВА.

Форма.—Примѣры. — Развитіе пріемовъ. — Стоячія рамки.— Тенденція.—Вліяніе психологическихъ темъ.—Форма или содержаніе?—Объективное направленіе.—Трактованіе природы.—Языкъ и ошибъ.—Стиль Шатобріана, Гюго, Готье. — Жоржъ Зандъ и Бальзакъ.—Проспeръ Мериме. — Языкъ Бальзака. — Флоберъ.— Двойное движеніе мастерства. — Ритмъ. — Французскій культъ формы.—Экстенсивное и интенсивное письмо.—Ходъ изображеній.—Раса, культура и темпераментъ.—Междулитературныя сношенія.—Языкъ—продуктъ собирательнаго процесса.—Индивидуализація языка. — Фактура постройки. — Мастерство двухъ корифеевъ романа . . . . 223—251

МЕЖДУЛИТЕРАТУРНЫЯ ВЛІЯНІЯ.

Народность. — Расовые типы. — Мнѣніе Поснэта. — Главная связь.—Параллель съ наукой и мышленіемъ.—Прямыя вліянія и заимствованія.—Наша задача.—Фазы развитія.—Ростъ романа.— Донъ-Кихотъ.—Вліянія на новый романъ.—Настроенія.—Романтизмъ.—Воздѣйствіе отдѣльныхъ умовъ и талантовъ. - Опредѣленіе вліяній.—Указанія.—Реализмъ изображеній.—Значеніе Гете.— Шатобріанъ. — Преобладающія вліянія. — Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ.—Назрѣваніе потребности. — Источникъ романтическаго теченія.—Дальнѣйшія вліянія до второй половины вѣка.—Революціонный періодъ у нѣмцевъ.—Нѣмецкій историческій романъ.— Жоржъ-Зандизмъ.—Вліяніе въ дѣлѣ творчества и манеры.—Три романиста.

Разработка главнаго вопроса. — Миграція.—Сравненіе двухъ столѣтій. — Уклоненіе романа отъ художественныхъ задачъ. — Отсутствіе прочнаго мѣрила. — Доказательные примѣры. — Значеніе французовъ. — Особенный строй англійскаго романа. — Нѣмцы.—Крупнѣйшее мѣсто Франціи. . . . . 252—300

ЛИЧНОСТЬ И СУДЬБА ПИСАТЕЛЯ.

Біо-психологія даровитыхъ людей.—Ревельè-Парйзъ. — Моро де-Туръ.—Ломброзо.—Докторъ Тулузъ. — Анализъ вопроса о даровитости. — Вліяніе климата, почвы и расы. — Возрастъ. — Темпераментъ.—Характеръ. — Профессія.—Наслѣдственность. — Другія условія.—Главный вопросъ. — Примѣры за полтора столѣтія. — Лесажъ.—Мариво. — Прево.—Рестифъ.—Де-Фо. — Фильдингъ. — Гольдсмитъ.—Стернъ. — Руссо. — Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ. — Гёте.—Шатобріанъ. — Сенанкуръ.—Бенжаменъ Констанъ. — Госпожа Сталь.—Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ.—Манцони.—Гюго и Виньи.—Дюма.—Жоржъ Зандъ.—Е. Сю.—Стэндаль. — Мериме.— Готье.—Бальзакъ. — Флоберъ.—Диккенсъ и Теккерей.—Джоржъ Эліотъ.—Эдгаръ Поэ.—Нѣмцы. — Ж.-П. Рихтеръ. — Гофманъ. — Новалисъ и Тикъ. — Гуцковъ.—Гр. Ганъ-Ганъ и Ф. Левальдъ.—

СТРАН.

Ауэрбахъ. — Келлеръ. — Фрейтагъ. — Шпильгагенъ. — Фернанъ-Кавальеро. — Аларконъ. — Мицкевичъ. — Гр. Ржевускій. — Крашевскій. — Значеніе личности и судьбы писателя. — Поправки къ методу Тэна. — Плодовитость. — Матеріальные тиски. — Первенствующая задача . . . . 302—370

ГЛАВНЫЯ ВѢХИ ЗАПАДНАГО РОМАНА.

Наша точка зрѣнія. — Вопросъ метода. — Итоги XVIII вѣка. — Начало XIX ст. — Оберманъ и Адольфъ. — Коринна. — Нѣмецкій романъ начала вѣка. — Поэмы Байрона. — Починъ Шатобріана. — Романы Вальтеръ-Скотта. — Тэнъ о В.-Скоттѣ. — Обрученные. — Соборъ Парижской Богоматери. - Романы Дюма. — Пармская Шартрёза. — Историческій жанръ. — Историческій романъ въ Германіи. — Полоса субъективизма. — Признаніе сына вѣка. — Первые романы Ж. Зандъ. — Вѣхи реальнаго романа. — Красное и Черное. — Новеллы Мериме̇. — Человѣческая Комедія Бальзака. — Рубрики творчества Бальзака. — Что́ принесъ съ собою романъ бальзаковскаго типа. — Преемники Бальзака. — Соціальные романы Ж. Зандъ. — Народный жанръ у Ж. Зандъ. - Романы Сю. — Мизерабли В. Гюго. — Нѣмецкій романъ во второй трети вѣка. — Валли Гуцкова. — Французскія вліянія на нѣмцевъ. — Романы Фанни Левальдъ. — Писательская пропаганда Гуцкова. — Рыцари Духа. — Римскій Волшебникъ. — Романы Макса Вальдау. — Идейно-реальная беллетристика Шпильгагена. — Герои Шпильгагена. — Романъ шпильгагенскаго типа. — На Высотѣ Ауэрбаха. — Охранительная беллетристика. — Художественное теченіе. — Эпигоны К. Иммермана. — Сатирическая струя. — Романы Гольтея и Гаклендера. — Зеленый Генрихъ Келлера. — Дальнѣйшая фаза. — Приходъ и Расходъ Фрейтага. — Англійская беллетристика. — Общественный романъ въ Англіи. — Романы Бульвера и Дизраэли. — Пельгамъ. — Конингсби и Сибилль. — Дженни Эйръ Шарлотты Бронте. — Высшая грань британскаго романа. — Тэнъ о двухъ корифеяхъ. — Юморъ въ романахъ Диккенса. — Галлерея лицъ Диккенса. — Этапы романа диккенсовскаго типа. — Основныя черты романовъ Теккерея. — Англійская беллетристика внѣ Диккенса и Теккерея. — Произведенія Эдгара Поэ. — Творческій починъ Джоржа Эліотъ. — Итоги англійскаго романа. — Особенныя теченія. — Деревенскіе Разсказы Ауэрбаха. — Крестьяне Бальзака. — Сельскія повѣсти Ж. Зандъ. — Бытовое творчество Фернанъ Кавальеро. — Обрученные Манцони, какъ народно-бытовой романъ. — Пробѣлы итальянскаго романа. — Панъ Тадеушъ Мицкевича. — Польскій романъ послѣ Мицкевича. — Послѣдняя вѣха. — Творчество и мастерство Флобера въ Г-жѣ Бовари. — Саламбо. — Взглядъ на конецъ вѣка. — Два теченія. — Импрессіонизмъ въ романахъ бр. Гонкуръ. — Натурализмъ въ эпопеѣ Золя. — Реакція противъ реальнаго творчества . . . . 371—587

СТРАН.

ВЫВОДЫ.

I. Вопросъ метода.—Рубрики.—Изящное, какъ цѣль.—Біографическая обработка. — II. Эволюція эстетико - философскихъ идей. — Литературно-художественная критика. — Методъ Тэна.— Эстопсихологія публики. — III. Взаимодѣйствіе жизни и творчества. — IV. Міръ идей. — Замыслы. — V. Пріемы мастерства.— VI. Междулитературныя вліянія. — Подпочвенныя воздѣйствія. — VII. Значеніе личности и судьбы писателя.—VIII. Побѣда творчества въ эволюціи романа.—Поступательный ходъ объективнаго творчества . . . . 588—595

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

1) ИМЕНА *).

А.

	Страницы.
*Абу (Эдмонъ)	608.
*д'Адзеліо (Массимо). . .	325, 405, 552, 555.
Адиссонъ.	70.
*Аларконъ	357, 550.
*Амичисъ (де)	142, 552, 554.
Аристотель	224, 304, 305.
*Арнимъ	599.
Арнимъ (Беттина — фонъ)	465.
Арнольдъ (Мэтью) . . .	136, 138.
*Ауэрбахъ (Бертольдъ) . .	234, 300, 352, 355, 467, 477, 484, 490, 540, 541, 542, 543, 545, 547, 548, 565.
*Аустенъ	297.

Б.

*Байронъ	102, 134, 135, 159, 167, 172, 174, 210, 215, 216, 225, 262, 265, 269, 270, 272, 276, 278, 296, 309, 321, 324, 398, 399, 423, 425, 602, 605.

---

*) Звѣздочками обозначены беллетристы и поэты въ эпическомъ родѣ. Подчеркнуты имена женщинъ.

	Страницы.
*Бальзакъ	78, 79, 80, 82, 96, 99, 111, 129, 156, 159, 185, 186, 187, 199, 208, 212, 214, 216, 218, 219, 220, 226, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 251, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 292, 293, 294, 296, 301, 311, 328, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 359, 361, 364, 365, 392, 412, 422, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 449, 450, 451, 453, 454, 458, 467, 501, 504, 544, 545, 546, 547, 548, 553, 563, 565, 566, 567, 569, 571, 574, 576, 579, 583, 586.
Ба̀ртоли	142, 552.
Барцело́тти	142, 553.
Беранжѐ	111.
*Бернарденъ-де-Сенъ Пьеръ	64, 83, 111, 234, 296, 320, 387, 538.
*Бернаръ (Шарль-де) . .	233, 282, 449, 566.
Бёрне	446.
*Бичеръ-Стоу.	496.
Бланъ (Луи).	457.
*Блэсингтонъ (леди) . .	497.
*Бодлэръ.	130, 144, 237, 238, 429, 430, 527.
*Боккачіо.	147.
Бо́нги	142, 552.
Боссюэтъ.	12, 102, 111, 237.
Брандесъ.	134, 135.
*Брентано	599.
Брокгаузъ	134.
*Бронтё (Корреръ-Бэлль)	347, 501, 502.
Брюнетьеръ.	58, 64, 67, 72, 78, 114, 125, 126, 127.
Буало́	59, 64, 111.
*Буржѐ	145, 454.
*Бульверъ	214, 232, 233, 297, 312, 415, 495, 498, 500.
Бэнъ	137.
Бюффонъ	80, 111.

Страницы.

В.

Вагнеръ (Рихардъ) . . . 5.
*Вальдау (Максъ). . . . 477.
Вейнбергъ (П. И.). . . . 601.
Вернеръ . . . . 599.
Веселовскій (Александръ) . 48, 49, 147, 148.
Вилляри . . . . 552.
Вильменъ. . . . . . . 68, 69, 70, 71, 73.
*Виньи (Альфредъ-де) . . 111, 167, 237, 325, 326, 408, 409, 411, 412.
*Виргилій. . . . . . . 64.
*Вогюэ (Мельхіоръ-де) . . 447.
*Вольтеръ . . . . . . 20, 60, 80, 102, 111, 146, 237, 310, 606.

Г.

Габелли . . . . 142.
Гаймъ. . . . . 134.
*Гаклендеръ. . . . . . 487, 488.
*Ганъ-Ганъ (графиня) . 271, 276, 277, 278, 279, 310, 352, 463, 465, 466, 485.
Гаррисонъ (Фредерикъ). . 137.
*Гаскель . . . . . . 297.
*Гверацци. . . . . . . 232, 325, 405, 552, 555, 556.
Гегель. . . . . 28, 57, 132, 206.
Гёдеке. . . . . 56, 57.
*Гейне. . . . . 167, 601, 602.
Гервинусъ . . . . . . 56, 57, 133.
Гердеръ . . . . 55, 69, 464.
*Герингъ (Вилибальдъ Алéксисъ . . . . 274, 300, 415.
Герцъ (Генріэтта). . . 465.
Герье (В. И.) . . . . . 86.
*Гёте . . . . 21, 39, 62, 129, 153, 154, 204, 205, 210, 212, 213, 225, 229, 235, 247, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 276, 278, 296, 298, 319, 320, 321, 322, 384, 385, 386, 394, 464, 472, 485, 538, 598, 599, 600, 605.

	Страницы.
Геттнеръ	56, 132, 133.
Гизо	68, 69.
*Гоголь	241.
*Гозланъ (Леонъ). . . .	608.
Гольдони.	319.
*Гольдсмитъ	225, 233, 235, 296, 298, 315, 318, 390, 537.
*Гольтей	487, 488.
*Гонкуръ (бр.-де)	584, 585, 586.
*Гомеръ	64, 152, 297.
*Гооръ	496, 497.
*Готорнъ.	525.
*Готье (Теофиль)	130, 140, 144, 159, 235, 236, 238, 239, 243, 334, 338, 342, 413, 414, 435, 440.
*Готхельфъ (Битціусъ) . .	540.
*Гофманъ	299, 350, 398, 598.
*Грей.	496.
Грильпарцеръ	599.
Губернатисъ (Анджело-де).	142, 146, 200, 552.
Гунó	160.
*Гуцковъ (Карлъ). . . .	271, 351, 463, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 485, 490.
*Гюго (Викторъ)	67, 75, 78, 84, 85, 111 146, 159, 162, 163, 232, 235, 236, 237, 238, 243, 268, 270, 273, 296, 309, 325, 326, 334, 366, 368, 403, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 419, 427, 440, 444, 451, 460, 461, 463, 471, 565, 570, 571, 575, 577, 581.
Гюйо	4, 128, 129, 130, 131, 139.

Д.

*Данте.	101, 102.
Дану́	84.
Дарвинъ	25.
Дашкевичъ (Н. П.) . . .	49.
*Де-Фо	262, 296, 315, 317, 318, 389, 537,

Страницы.

Дешанель . . . . 143.
*Джемсъ . . . . 496.
Дзумбини . . . . . . 142, 552.
*Дидро. . . . . 10, 59, 74, 111, 137, 206, 237, 305, 553, 606.
*Дизраэли . . . . . . 312, 495, 499, 500.
*Диккенсъ . . . . . . 172, 187, 214, 216, 217, 218, 226, 233, 235, 239, 270, 271, 274, 280, 284, 285, 286, 290, 294, 296, 297, 298, 299, 345, 347, 348, 361, 367, 487, 492, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 520, 521, 522, 523, 524, 526, 530, 531, 533, 534, 536, 563, 565, 566, 574, 579.
*Додэ (Альфонсъ). . . . 584, 586.
*Достоевскій . . . . . 294.
Думикъ . . . . 145.
*Дюма (А.—отецъ) . . . 155, 410, 411, 556, 565.
*Дюма (А.—сынъ) . . . 450, 451, 452, 467.
*Д'Юрфе . . . . 221.

Ж.

*Жанъ-Поль Рихтеръ . . 56, 57, 212, 276, 299, 350, 398, 598, 602.
Жильберъ . . . . . . 147.
Жирарденъ (Эмиль-де). . 535, 546.
*Жоржъ Зандъ. . . . 82, 98, 111, 129, 178, 185, 186, 208, 213, 214, 216, 226, 234, 237, 239, 240, 241, 246, 247, 262, 270, 271, 275, 276, 278, 281, 290, 291, 294, 296, 308, 309, 326, 327, 328, 329, 336, 337, 347, 352, 361, 365, 366, 418, 419, 427, 431, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 463, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 477, 501, 504, 546, 547, 548, 559, 565, 566.

Страницы.

З.

Зейфертъ. . . . . . . 133.
*Золя (Эмиль) . . . . . 18, 129, 144, 150, 159, 160, 284, 293, 306, 307, 313, 474, 584, 586, 587.

И.

Изулè (Жанъ) . . . . . 44.
*Иммерманъ (Карлъ). . . 212, 271, 485, 486, 540.
*Ирвингъ (Вашингтонъ). . 497.

К.

Кабанель. . . . . . . 160.
Кабè . . . . 457.
Каліостро . . . . . . 430.
Кальбъ (Шарлотта фонъ) . . . . 464.
Кантъ. . . . . 39, 55, 149, 206.
Кардуччи. . . . . . . 552.
Карляйль. . . . . . . 137.
Каррьеръ. . . . . . . 57.
*Карръ (Альфонсъ) . . . 608.
Карѣевъ (Н. И.) . . . . 29, 113, 114, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 148.
*Келлеръ (Генрихъ) . . . 212, 300, 352, 353, 488.
Кёртингъ (Генрихъ) . . . 56, 146.
Кирпичниковъ (А. И.) . . 50.
Клингеръ. . . . . . . 599.
*Клопштокъ. . . . . . 465.
Клейстъ . . . . 599.
Коберштейнъ . . . . . 56, 57.
*Коппè (Франсуа). . . . 160.
*Коллинзъ (Уильки). . . 525.
*Констанъ (Бенжаменъ) . 215, 216, 296, 322, 323, 395, 417, 445, 602.
Контъ (Огюстъ) . . . . 137, 208, 532.
Компаретти . . . . . . 142, 552.
Корнель . . . . 10, 11, 102.
Котляревскій (И. А.) . . 374.

Страницы.
*Крашевскій. . . . . . 358, 359, 360, 563, 564.
Крейссигъ . . . . . . 147, 213, 471.
Крекрофтъ . . . . . . 137.
*Ксавье-де-Мэстръ . . . 603, 604, 606.
Кузенъ (Викторъ). . . . 68, 69, 72.
*Куперъ . . . . 497.
Курбэ . . . . 566.

Л.

Лабрюйеръ . . . . . . 111.
Лагарпъ . . . . 60, 70.
Ламаркъ . . . . 84.
*Ламартинъ . . . . . 75, 78, 159, 237, 606, 607.
Ламенè . . . . 310.
*Лара . . . . 357.
Ларумэ . . . . 145.
*Лаубе (Генрихъ) . . . . 271, 351.
*Лафонтенъ. . . . . . 102, 111, 159, 606.
*Левальдъ (Фанни) . . 271, 278, 279, 352, 463, 466, 467, 468.
Левинъ (Рахиль) . . . 465.
Легувè. . . . . 60.
*Леконтъ-де-Лиль. . . . 160.
Лелю́ . . . . 313.
*Леметръ (Жюль) . . . 134, 144.
*Ленау. . . . . 167.
*Ленцъ . . . . 599, 600, 601.
Леопарди. . . . . . . 167, 553, 554.
Леру́ (Пьеръ) . . . . . 310, 457.
*Лесажъ . . . . 212, 228, 296, 315, 316, 390.
Лессингъ. . . . . . . 5, 55, 238.
Летурно . . . . 127, 128.
Ломброзо. . . . . . . 303, 304, 305, 306, 307.
Люисъ. . . . . 136.
Люкà . . . . 313.
Лябишъ . . . . 160.
*Ляфайетъ (г-жа-де). . 12, 13.

Страницы.

М.

*Майнъ-Ридъ . . . . . 497.
Маколей . . . . 137.
Мальбраншъ . . . . . 111.
*Мариво́ . . . . 315, 390, 391, 392.
Мартини . . . . 142.
*Манцони (Алессандро). . 142, 174, 180, 181, 183, 222, 226, 232, 233, 234, 235, 239, 268, 286, 290, 296, 325, 403, 404, 426, 551, 552, 553, 554, 556, 565.
Мендельсонъ . . . . . 464.
*Мередитъ . . . . . . 525.
*Меримè (Проспeръ) . . . 159, 233, 235, 239, 240, 241, 244, 245, 283, 291, 296, 328, 333, 334, 407, 408, 409, 425, 426, 427, 439, 571, 606.
Месмеръ . . . . 430.
Милль . . . . 137.
Мильке (Гельмутъ) . . . 147, 267, 271.
Мишель (де-Буржъ) . . . 310.
Мишлè . . . . 72, 111.
*Мицкевичъ. . . . . . 175, 234, 286, 358, 359, 557, 558, 560, 561, 562, 563, 565, 566.
Молешотъ . . . . . . 132.
Мольеръ . . . . 12, 82, 111, 159, 509.
Монтегю . . . . 143.
Монтескье . . . . . . 80, 111.
*Моньè (Анри) . . . . . 449.
*Мопассанъ (Ги-де) . . . 129, 584.
Морàнди . . . . 142, 552.
Морель . . . . 313.
Моріàни . . . . 552.
Морильò (Поль) . . . . 147.
Морлей (Джонъ) . . . . 137.
Моро-де-Туръ . . . . . 303, 304, 305, 313.
*Мюржè (Анри) . . . . 450, 452.
*Мюссе (Альфредъ-де) . . 75, 78, 111, 159, 417, 418, 453.
*Мэріэтъ . . . . 497.

Страницы.

Н.

*Ніево . . . . 554.
Ненчани . . . . 142, 552.
Низаръ (Дезире) . . . . 70, 71.
*Новалисъ (Фридрихъ фонъ Гарденбергъ). . . . . 351, 398, 599.
*Нодье (Шарль) . . . . 603, 604, 605.

О.

*Ожешкова . . . . . 564.
*Онэ . . . . 160.
*Оссіанъ . . . . 159.

П.

Паризъ (Ревелье) . . . . 303.
Паскаль . . . . 12, 75, 111, 156, 159, 303.
Патеръ (Уольтеръ) . . . 138.
*Пеллико (Сильвіо) . . . 554.
Перрò . . . . 64.
Планшъ (Гюставъ) . . . 143.
Платонъ . . . . 102, 237.
*Поэ (Эдгаръ) . . . . . 160, 245, 288, 348, 350, 525, 530.
*Поль-де-Кокъ . . . . . 449.
*Полевой . . . . 603.
Поль-де-Сенъ-Викторъ . . 143, 271.
*Поль-Луи-Курье . . . . 331, 602.
*Попъ . . . . 70.
Поснэтъ . . . . 139, 140, 253.
*Превò (аббатъ) . . . . 18, 111, 296, 315, 316, 387, 451, 452.
*Прево (Марсель) . . . . 454.
Прудонъ . . . . 309, 457.
*Прусъ . . . . 564.
Пювисъ-де-Шаваннъ. . . 160.
Пыпинъ (А. Н.) . . . . 132.

Р.

Расинъ . . . . 11, 12, 75, 80, 82, 101, 102, 111, 237, 244.

	Страницы.
Рётчеръ	57.
*Рейтеръ (Фрицъ). . . .	489.
Ренанъ	160, 309.
Реноденъ.	313.
Рёскинъ (Джонъ). . . .	138.
*Рестифъ-де-ля-Бретоннъ .	18, 187, 212, 232, 315, 316, 392, 393.
*Ржевускій	358, 359, 562.
*Ричардсонъ	221, 229, 261, 316, 388, 391, 392, 393, 397.
*Руссо (Ж. Ж.)	20, 21, 58, 62, 69, 137, 206, 207, 229, 234, 235, 237, 240, 247, 259, 260, 261, 264, 272, 275, 296, 309, 310, 319, 320, 383, 385, 387, 388, 392, 397, 538, 544, 553, 600.

С.

*Сандо (Жюль)	309, 608.
*Санктисъ (де).	142, 552.
Сведенборгъ.	430, 436.
*Свифтъ	70, 521, 602.
Севиньè.	12, 237.
*Сенанкуръ	171, 177, 215, 216, 232, 235, 272, 296, 309, 322, 385, 386, 445, 602, 605.
*Сенкевичъ	564.
*Сентъ-Бёвъ.	70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 113, 114, 134, 135, 136, 142, 145, 156, 302, 308, 452.
Сенъ-Маркъ-Жирарденъ .	70.
Сенъ-Сансъ	160, 208.
*Сенъ-Симонъ (герцогъ) .	12, 111, 159.
Сенъ-Симонъ (соціалистъ).	456.
*Сервантесъ.	169, 224, 258, 288, 390.
*Скарронъ	414.
*Скоттъ (Вальтеръ) . . .	153, 172, 180, 182, 183, 210, 214, 215, 222, 226, 235, 265, 266, 268, 270, 272, 274, 275, 291, 296, 297,

	Страницы.
*Скоттъ (Вальтеръ) . . .	298, 313, 324, 325, 361, 363, 364, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 415, 416, 495, 496, 539, 551, 556, 563, 581, 582.
*Скюдери	221.
*Смоллетъ	262, 389.
Сократъ	303.
Софоклъ	102, 152.
Спенсеръ.	137.
*Сталь (г-жа де). . . .	60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 178, 215, 235, 267, 275, 309, 310, 323, 396, 397, 464.
*Стернъ	222, 225, 235, 262, 296, 315, 318, 389, 518.
Стороженко (Н. И.) . . .	134.
*Стендаль (Бэль)	154, 159, 233, 235, 244, 245, 280, 283, 284, 291, 296, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 361, 411, 412, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 431, 439, 445, 454, 459, 565, 566, 579.
*Сулье (Фредерикъ) . . .	271, 430, 608.
*Сю (Евгеній)	155, 218, 270, 271, 273, 281, 290, 291, 294, 329, 330, 336, 347, 393, 430, 457, 459, 463, 470, 475, 565.

Т.

*Тикъ (Людвигъ)	56, 57, 351, 398, 599.
*Толстой (гр. Л. Н.) . . .	412.
Томазео	142.
*Топферъ.	608.
Трасси.	84.
*Троллопъ	525.
*Троллопъ (Фрэнсисъ) . .	496, 497.
*Труэба	357.
*Тургеневъ (И. С.) . . .	241, 282, 294, 438, 479.
*Тэккерей	172, 187, 214, 219, 226, 233, 235, 239, 296, 297, 298, 345, 346, 347, 348, 467, 499, 501, 502, 503, 504, 508, 518, 519, 520, 521, 523, 525,

Страницы.

*Тэккерей . . . . . . 526, 530, 531, 533, 534, 536, 564, 565, 566, 574, 579.
Тэнъ (Ипполитъ) . . . . 31, 68, 69, 71, 72, 73, 80, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 134, 135, 136, 142, 145, 149, 156, 157, 160, 167, 182, 198, 199, 223, 235, 248, 283, 287, 288, 289, 308, 309, 338, 360, 361, 400, 413, 433, 503, 504, 509, 510, 512, 513, 522, 523, 536.
Тьерри (Амедей) . . . . 72.

У.

Уайльдъ (Оскаръ). . . . 57, 140, 224.
Ульрици . . . . 57.

Ф.

*Фабръ (Фердинандъ) . . 608.
Фагѐ . . . . 145, 235, 238, 239, 240.
*Фэдо (Эрнестъ) . . . . 450, 452, 453, 567.
*Фёлье (Октавъ) . . . . 481, 567.
*Фенелонъ . . . . . . 111.
*Фернанъ - Кавальеро (Цецилія фонъ - Фаберъ) . . . . 22, 173, 233, 296, 356, 361, 548, 549, 550, 555.
Фѐрри . . . . 142.
*Фильдингъ . . . . . . 187, 233, 262, 296, 315, 318, 389, 518.
Фихте . . . . 55, 206.
Фишеръ (Куно) . . . . 57.
*Флоберъ (Гюставъ). . . 96, 129, 130, 131, 144, 156, 208, 213, 226, 233, 235, 237, 239, 243, 244, 245, 246, 250, 251, 286, 296, 300, 342, 343, 344, 347, 427, 432, 450, 453, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 579, 580, 581, 582, 583, 586.

Страницы.

*Флоріанъ . . . . . . 308.
*Фоссъ . . . . 464.
Франкѐтти . . . . . . 142.
*Франсъ (Анатоль) . . . 144.
*Фрейтагъ (Густавъ). . . 211, 213, 300, 352, 354, 355, 467, 489, 490, 492, 493, 543, 565.
*Фромантэнъ . . . . . 608.
Фурьѐ . . . . 457.

Ц.

Цицеронъ . . . . . . 237.
*Цшокке . . . . 603.

Ш.

*Шамиссо . . . . . . 599.
*Шанфлёри . . . . . . 450, 452, 566.
*Шатобріанъ . . . . . 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 111, 153, 154, 167, 169, 177, 207, 209, 215, 225, 234, 235, 236, 237, 240, 243, 246, 247, 260, 264, 265, 266, 272, 296, 297, 309, 310, 312, 321, 322, 344, 346, 351, 383, 384, 385, 387, 388, 395, 397, 399, 361, 423, 445, 465, 539, 566, 570, 571, 572, 575, 576, 577, 581, 605.
Шаховъ . . . . 147.
Шекспиръ . . . . . . 58, 59, 62, 99, 101, 102, 159, 259, 433, 508.
*Шелли . . . . 17, 176.
Шеллингъ . . . . . . 39, 55, 56, 69, 132, 206, 207.
Шенье (Андрѐ). . . . . 308.
Шенье (Мари-Жозефъ). . 60.
Шереръ . . . . 143.
Шиллеръ. . . . . . . 39, 206, 464, 472, 599.
*Шлегель (братья) *) . . 276, 599.

*) Фридрихъ—авторъ романа Lucinde (1799), проповѣдникъ символизма, а позднѣе и католической мистики; Авг. Вильгельмъ — переводчикъ Шекспира, поэтъ и профессоръ, рудоводитель г-жи Сталь, какъ автора книги «О Германіи».

Страницы.

Шлегель (Доротея) . . 465.
Шмитъ (Юліанъ). . . . 56, 469, 470.
Шопенгауеръ . . . . . 39, 208.
*Шпильгагенъ (Фридрихъ) *) . . . . . . 147, 213, 300, 352, 355, 477, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 493.
Штейнъ (Шарлотта фонъ). . . . . . . 464.
Штиглицъ (Шарлотта). 465.
*Шюкингъ (Левинъ). . . 483.

Э.

Эврипидъ . . . . . . 102, 152.
*Эліотъ (Джоржъ). . . 129, 296, 298, 309, 310, 347, 348, 496, 531, 532, 533, 534.
Эннекенъ. . . . . . . 72, 109, 110, 111, 112, 113, 136, 144, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 308, 368.
*Энсвортъ . . . . . . 496.
Эсхилъ . . . . 152.

Ю.

Юнгъ . . . . 605.

2) ЗАГЛАВІЯ **).

А.

Адольфъ . . . . . . 215, 322, 395, 396, 417, 445.
Адамъ Бидъ . . . . . 496, 531, 533.
Адель (Adèle) . . . . . 605.
Айвенго. . . . . . . 400, 582.
L'Amulette de Pascal . . . 303.
Анализъ и систематика Тэна . . . . 86.

---

*) Нѣкоторые историки литературы, какъ напр., Готтшалль, называютъ его не Фридрихъ, а Отто.

**) Подчеркнуты романы (въ стихахъ и прозѣ), повѣсти и разсказы.

Страницы.
Андромаха . . . . . . 75.
Антологія (по итальянской критикѣ) . . . . . . 142.
L'art au point de vue sociologique . . . . . . 44, 128.
Астрея. . . . . 12, 221.
Атала . . . . 236, 264.
Аталія. . . . . 75.
Auf der Düne. . . . . 479.
Auf der Höhe. . . . . 484.
Aus der Junkerwelt . . 477.

Б.

Божественная комедія . . 101.
Бѣдная Долоресъ. . . 549.
Болѣзни вѣка . . . . 564.
Бовари (Madame Bovary) . 96, 144, 156, 213, 244, 450, 452, 453, 566, 567—569, 511, 512, 513, 514, 515, 577, 578, 579, 581.

В.

Валентина. . . . . . 278, 418, 419.
Валленштейнъ. . . . . 599.
Wally. . . . . 461, 469.
Wandlungen . . . . . 467.
Le vase étrusque . . . 426.
Введеніе въ историческую поэтику . . . . . . 48, 49.
Введеніе въ исторію философіи . . . . . . 69.
Векфильдскій священникъ . . . . 225, 390, 537.
Вертеръ. . . . . . . 62, 129, 153, 207, 225, 232, 260, 263, 267, 319, 321, 383, 385, 386, 598, 599, 600, 602, 605.
Взятіе редута . . . . 426.
Вивіанъ Грей. . . . . 528.
Вильгельмъ Мейстеръ . 21, 204, 207, 210, 212, 263, 321, 394, 396, 465, 477, 485, 487, 488.

	Страницы.
Вильгельмъ Телль . . .	599.
La vie littéraire.	145.
La vie de Marianne (Маріанна)	316, 390, 391.
Военная жизнь	554.
Война и миръ	412.
La volupté	72
Voyage autour de ma chambre	603.
Всемірный Трудъ. . . .	86.
Вѣчный Жидъ	457.

Г.

Гамбургская драматургія .	10.
Геній и безуміе	303.
Геній христіанства (Le Génie du christianisme) .	60, 61, 63, 64, 65, 66, 236.
Германъ и Доротея . .	321, 386.
Гецъ фонъ Берлихингенъ.	62.
Globe	67, 84.
Глосографъ	317.
Gobseck.	441.
Le grand Cyrus	12.
Госпожа Бовари (см. Бовари).	
Грандиссонъ.	316.
Graziella	607.

Д.

Дама съ камеліями. (La dame aux camélias) .	450, 451, 453, 567.
La dame aux perles . .	451.
Дафнисъ и Хлоя . . .	227.
Давидъ Копперфильдъ.	511, 516, 517, 522.
Двойное убійство въ улицѣ Моргъ	528.
De l'Allemagne (О Германіи)	63, 65, 67, 267, 324.
De la nature et de l'oeuvre.	88.

Страницы.

Der deutsche Roman des XIX Jahrhunderts . . . 147, 269.
Delphine (Дельфина) . . 178, 323, 397.
Деревенскіе разсказы (Schwarzwälder Dorfgeschichten) . . . . . . 484, 490, 541, 542, 543, 545.
Дженни Эйръ . . . . 501.
Le démon de Socrate. . . 303.
Le député d'Arsis . . . 441.
Le dernier chouan de Bretagne. . . . . . 441.
Дѣло Клемансо. . . . 452.
Die von Hohenstein . . 480.
Донъ-Жуанъ. . . . 210, 225, 265, 324, 398, 602, 607.
Донъ-Карлосъ . . . . . 599.
Донъ-Кихотъ . . . . 93, 96, 169, 224, 228, 230, 258, 290 390.
Домби и сынъ . . . . 517.
Double méprise.. . . . 426.

E.

Евгеній Онѣгинъ . . . 557, 561, 604.
Enquête medico - psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la nevropathie. . . 306.
Eritis sicut Deus . . . 208.
Espèces et degrés de l'idéal. 88.
Essai sur la révolution . . 236.
Etudes de psychologie contemporaine. . . . . . 145.
Eugénie Grandet . . . 242, 441, 574.
L'évolution des genres . . 72.
L'évolution littéraire dans les diverses races humaines . 127.

Ж.

Жакъ. . . . . 496.
Jeanne . . . . 241.

Страницы.
Jean Sbogar . . . . . 604, 605.
Geneviève, histoire d'une servante . . . . . . 607.
Un gentilhomme campagnard . . . . . . 449.
Женни (Jenny) . . . . 278, 467.
La jeune Sibérienne . . 603.
Gerfaut . . . . 449.
Жизненный вопросъ . 278.
Жиль-Блазъ. . . . . 212, 228, 230, 390, 392.
Jocelin (Жосленъ). . . 607.

З.

Загадочныя натуры (Problematische Naturen). 479, 480, 482.
Замогильныя записки. (Mémoires d'outre-tombe) . . 362.
Зеленый Генрихъ. . . 212, 353, 488.
Soll und Haben. (Приходъ и Расходъ) . . . . . 213, 354, 489, 490, 493, 565.

И.

Идеи по философіи исторіи. 55.
Избирательное сродство. . . . . 213.
Изъ Общества . . . . 276.
Иліада. . . . . 202.
Les illusions perdues. . 441.
L'illustre Gaudissard. . 441.
Индіана. . . . . . . 226, 278, 418, 419, 454, 457, 461, 465, 501.
In Reih und Glied (Одинъ въ полѣ не воинъ) . . 479, 480.
Исповѣдь 80-лѣтняго старца . . . . . . 554.
Исторія англійской литературы . . . . 82, 505, 513, 514.
Исторія литературы XVIII вѣка. . . . . 132.

Страницы.

История французскаго романа въ XVII в. . . . 12.
История французской литературы XVIII вѣка. . 70.
Itinéraire . . . . . . 236.

К.

Die Kammerjungfer . . 467.
Кандидъ . . . . . . 93, 605.
Le capitaine Fracasse . 414.
Карменъ . . . . . . 425, 427.
Картина французской поэзіи въ XVI в. . . . . 72.
Картина фр. литературы въ XVIII стол. . . . . 69, 70.
Кларисса Гарловъ. . . 221, 229, 230, 216, 316, 318, 388.
Клелія . . . . 221.
Клементина (Klementine). . . . . 278, 467.
Коварство и любовь. . . 599.
Colomba (Коломба) . . 244, 426.
Le compagnon du tour de France . . . . . . 455.
Confession d'un enfant du siècle. . . . . . 417.
Confidences . . . . . . 607.
Конингсби. . . . . . 500.
Les contes drôlatiques . 442.
Corinne (Коринна) . . 60, 178, 215, 323, 324, 396, 397, 467.
Красное и черное (см. Le Rouge et le Noir)
Крошка Доррить . . . 517.
Causeries de lundi. . . . 73, 76, 79.
La critique scientifique (Научная критика). . . . 72, 109, 144, 157, 368.
Кромвель. . . . . . . 408.
Cousine Bette (Кузина Бетта). . . . . . . 242, 441, 574.

Страницы.
Cousin Ponce. . . . . 242, 441.
Курсъ драматической литературы . . . . . . 70.
Къ Италіи (ода) . . . . 553.
Кэкстоны . . . . . . 499.

Л.

Le curé de village . . . 441.
Le lac . . . . 75.
La légende de soeur Béatrice . . . . 605.
Лелія. . . . . 240, 278, 418, 419.
Le lys dans la vallée. . 243.
Les liaisons dangereuses. 454.
La littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales . . . . 61, 66.
La letteratura e la Rivoluzione in Italia avanti e dopo 1848 . . . . . . 553.
Лилея. . . . . 527.
Литературная эволюція на Западѣ. . . . . . . 113, 148.
Лотэръ . . . . 500.
Lucy . . . . 605.

М.

Marion Delorme . . . . 409, 451.
Манонъ Леско (Manon Lescaut) . . . . . . 316, 317, 387, 451.
La mare au diable. . . 241, 546, 547, 548.
Les Martyrs (Мученики). 236, 264, 266, 361, 581.
Matteo Falcone . . . . 426.
Mademoiselle de Maupin . . . . 144, 238, 335, 414.
La maison du chat qui pelote . . . . 441.
Le médecin de campagne. 441.
Мельница на Флоссѣ . 533.

Страницы.

Методы изученія современнаго романа . . . . . 134.
Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde. 316.
Мемуары (Шатобріана) . . 236.
Le meunier d'Angibault. 455, 546.
Мидльмарчъ . . . . . 496, 531, 533, 534.
Мизерабли (Les Misérables) . . . . 162, 460, 471.
Мимографъ . . . . . . 317.
Міровая скорбь. . . . . 374.
Miscellaneous Studies . . . 138.
Мои тюрьмы . . . . . 554.
Modeste Mignon. . . . 441.
Морелла . . . . . . 527.
Мопра . . . . 419, 465.
Мысли Эпиктета и Марка Аврелія . . . . . . 95.

Н.

Nach der Natur . . . . 476.
Les Natchez . . . . . 236, 240, 397.
La Neuvaine de la Chandeleur . . . . 605.
Нибелунги . . . . . . 98.
Никласъ Никльби. . . 516.
Новая Элоиза (Nouvelle Héloïse) . . . . 21, 59, 207, 230, 240, 249, 260, 261, 262, 264, 319, 383, 384, 385.
Nouveaux lundis . . . . 43.
Ночи . . . . 75.

О.

Оберманнъ . . . . . 171, 215, 232, 272, 322, 385, 395, 445.
Обрученные (Promessi Sposi) . . . . 174, 180, 183, 222, 226, 268, 290, 325, 403, 404, 405, 551, 552, 553, 554, 556.

Страницы.

Одиссея . . . . 202.
Объ историческомъ методѣ. . . . . 139.
О методѣ и задачахъ исторіи литературы какъ науки . . . . 48.
Объ эволюціи литературнаго творчества въ разныхъ его родахъ и формахъ . . . . 29.
Оливеръ Твистъ . . . 516.
Un homme sérieux. . . 449.
Опыты (Essays in criticim). 136, 138.
Опытъ теоріи романа . . 147, 213.
О происхожденіи видовъ . 29.
Орасъ . . . . 465.
Основныя теченія литературы XIX в.. . . . . 134, 135.
Отъ мрака къ свѣту. . 479.
Отшельникъ (Waldbruder) . . . . 600.
Очерки литературнаго движенія въ первой половинѣ XIX в.. . . . . 23.
Очерки по исторіи новой литературы . . . . . 50.

П.

Павелъ и Виргинія . . 83, 385, 387.
Памела . . . . 261, 316.
Панъ Тадеушъ . . . . 175, 234, 286, 358, 359, 557, 558. 559, 562, 565.
Парижскія Тайны. . . 457.
Les paysans (Крестьяне). 441, 542, 546.
Le paysan parvenu. . . 316, 390, 392.
Le paysan perverti ou les dangers de la ville. (Histoire récente mise au jour d'après les véritadles lettres des personnages) . . . . . 232, 317, 392, 393.

Страницы.

Le peintre de Salzbourg, journal des émotions d'un coeur souffrant . . . . 604.
Пельгамъ (Pelham) . . 499.
Le péché de M-r Antoine. 455.
Пенденнисъ . . . . . 521.
Pensées . . . . 75.
Le père Goriot . . . . 441, 446, 476.
La petite Fadette . . . 547.
Le petit Chose . . . . 584.
Пиквикъ (Записки Пиквикскаго клуба) . . . 516.
Подражанiе Христу . . . 93, 98.
La peau de Chagrin . . 442.
Постепенное развитiе истории литературы и современныхъ ей задачъ . . 49.
Port-Royal . . . . . . 76.
Признанiя (Confessions). . 59.
Les prisonniers du Caucase (Кавказскiе плѣнные). . . . . 603, 604.
La princesse de Clèves . 13, 83.
Les problèmes de l'esthétique contemporaine . . . . 44.
Les proscrits . . . . . 604.
Профессорша . . . . 542.
Псалмы . . . . 93.
La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence de nevropathie sur le dynamisme intellectuel. 304.
Путевыя картины. . . . 601.
Путешествiе на Гарцъ . . 601.

P.

Réflexions sur la vérité dans l'art . . . . 408.

Страницы.

Разбойники . . . . . . 599.
Разсказъ Артура Гордона Пима . . . . . 529.
Raphaël . . . . 607.
La recherche de l'Absolu. 442.
Ренэ (René) . . . . . 153, 171, 176, 207, 209, 225, 232, 234, 236, 260, 264, 361, 383, 385, 387, 395, 445, 602.
Renée Mauperin. . . . 585.
Revue de Paris. . . . . 412, 426.
Revue des deux mondes. . 426.
Римскій Волшебникъ (Der Zauberer von Rom). 469, 473—475, 477.
Die Ritter vom Geiste (Рыцари духа) . . . 469, 470, 471, 472, 473, 477.
Робинзонъ Крузо. . . 93, 317, 389, 537.
Le Roman d'un jeune homme pauvre . . . 567.
Le roman en France pendant le XIX s. . . . . . . 147.
Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours . 147.
Roman comique. . . . 414.
Ругоны-Маккаръ . . . 586, 587.
Le Rouge et le Noir (Красное и черное) . . . . 283, 411, 420, 424.

С.

Саламбо (Salammbô) . . 243, 581, 582, 583.
Cinq-Mars . . . . . . 326, 408, 409, 411.
Семейство изъ Альвареда . . . . 549.
Сентиментальное воспитаніе . . . . . . 156.
Сентиментальное путешествіе . . . . . . 225, 262, 389.
Сибилль . . . . 500.
Сидъ . . . . 11.
La cité moderne. Métaphysique de la sociologie. . 44.

Страницы.

Соборъ Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris) . . . . . . 268, 326, 405, 407, 409, 410, 411, 565.
Соплица. . . . . . . 562.
Spiridion . . . . . . 455.
Спиноза. . . . . . . 541.
Сравнительная литература (Comparative litterature) . 139, 263.
Scènes de la vie cléricale. Les Courbezon . 608.
Scènes de la vie de Bohème . . . . 452.

Т.

Tableau de la littérature française au XVIII s. . . 69, 70.
Тайна Маріи Роже . . 528.
Тайны народа (Les Mystères du peuple). . . . 457.
Tailleur de pierres de Saint-Paul . . . . . 607.
Теагенъ и Хариклея. . 227.
Thérèse Raquin . . . . 586.
Une ténébreuse affaire . 441.
Тесмографъ. . . . . . 317.
Tentation de St. Antoine . . . . 244.
Титанъ . . . . 212.
Трактатъ объ обязанностяхъ . . . . 95.
Trilby ou le lutin d'Argail. . . . . 604.
Три мушкетера. . . . 410, 411, 565.
Тристанъ-Шэнди . . . 222, 262.
Тяжелыя времена. . . 517.

У.

Уляна . . . . 563.

Страницы.
Уріэль Акоста . . . . . 569.
Ursule Mirouet . . . . 441.

Ф.

Фаустъ . . . . 204, 465.
Fanny (Фанни) . . . . 450, 452.
Федра . . . . 11, 75.
La fée aux miettes. . . 604.
La femme de trente ans. 441.
Философія искусства . . 92, 96, 103, 503.
Physiologie du mariage. 442.
Physiologie des hommes livrés aux travaux de l'esprit. 303.
Von Geschlecht zu Geschlecht. . . . . . . 467.
Fortnightly Review. . . . 136.

Х.

Хата за околицей. . . 563.
Хижина дяди Тома . . 496, 535.
Холодный домъ . . . 517.
Хроника 1830 г. (Красное и Черное). . . . . . 420.
Хроника изъ царствованія Карла IX.. . . 268, 407, 408.

Ч.

Чайльдъ-Гарольдъ . . 210, 225, 265, 324, 398, 607.
Человѣческая комедія. 77, 99, 187, 212, 336, 337, 338, 341, 392, 428, 429, 431, 433, 435, 436, 437, 438, 441, 445, 446, 448, 450, 451, 545, 565, 566, 574, 576, 579, 583, 602.
Что онъ съ этимъ сдѣлаетъ? (What will he do with it). . . . . . . 499.

Ш.

La chartreuse de Parme. 283, 411, 412, 424.

Страницы.

Шварцвальдскіе разсказы (См. Деревенскіе разсказы).
Le chien de Brisquet . . 605.
Les chouans . . . . . 441.

Э.

Эдинбургское Обозрѣніе . 136.
Эжени Гранде . . . . 242, 441, 574.
Эпигоны . . . . . . 212, 484.
Эрнани . . . . 334.

Я.

Ярмарка тщеславія . . 521, 523.

ПОПРАВКИ *)

Стран.	*Строка.*	*Напечатано:*	*Читать:*
5	5 сверху	онъ	оно
18	4 »	Рестивъ	Рестифъ.
58	12 »	развитіи	развитія
106	5 »	зодчества	ваянія
137	15 »	Мёрлей	Морлей
234	5 снизу	но обращается	обращается
299	3—4 снизу	въ первую четверть вѣка	къ первой четверти вѣка
352	11 сверху	рѣзвому	трезвому
—	6 снизу	четверти	трети
371	9 »	Салламбо	Салам(м)бо
455	14 »	d'Angibaut	d'Angibault
469	7 сверху	vom Geist	vom Geiste
477	9 снизу	изъ	и въ
540	14 сверху	Готхельта	Готхельфа
—	15 »	Робертъ	Альбертъ
582	16 »	увеличеніямъ	увлеченіямъ

*) Поправки приведены только важнѣйшія—въ ошибкахъ и опечаткахъ, измѣняющихъ смыслъ; исключеніе сдѣлано для именъ и заглавій, въ которыхъ отмѣчены и неважныя погрѣшности. Имя Эдгара Поэ, въ нѣсколькихъ мѣстахъ, напечатано безъ «э»: но это не составляетъ важной ошибки; также, какъ и отсутствіе двойныхъ гласныхъ въ русской передачѣ иностранныхъ именъ.

18

Stanford University Libraries
3 6105 124 435 525
MA № 40
P. 15
PN
767
B6
v.1
Stanford University Libraries
Stanford, California
Return this book on or before date due.